أثر القرآن في النص القرآني في الشعر العباسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين

أروى أحمد الشوشي

جامعة مؤتة، 2005

الإهداء

إلى سماء العطاء وخفقة الروح، أبي، وإلى شمعة المحبة وبسمة الحياة، أمي.
إلى الأمل والمستقبل والحياة، زوجي. وإلى أحلى نغم فـي قيثـارة حيـاتي، رولا؛
أمامكم تنحني الكلمة خجلى فلولاكم ما عرف هذا العمل نورا ولا حياة.

أروى أحمد الشوشي

شكر وتقدير

إلى أستاذتي الفاضلة الأستاذة الدكتورة ابتسام الصفار، التي أفدت من علمها طالبة وباحثة ما سأظل مدينة لها به طوال حياتي، جزاها ا عني كل خير.

إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور رشدي الحسن عرفانـا بجميلـه القـديم وتقديرا لتحمله ضغط الوقت من أجل خروج هذه الدراسة بأبهى حلة.

إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور أنور أبو سويلم الذي جعل الحياة الجاهلية أمام أعيننا صورة واضحة المعالم دقيقة التفاصيل كثيرة التفاسير والأبعاد.

إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور علي محاسنة الذي عرفناه إنسانا في كل مواقفه.

إلى أعظم والدين عندهما تتوقف كلماتي وأخجل من الحديث.

إلى رفيق دربي أبي أوس الذي تحمل معي الظروف الصعبة حتى خرج هذا العمل إلى النور.

إلى أسرتي الحبيبة عبير وغسان وأمجد وعبد الرحمن وأيمـن ورولا الـذين كرسوا كل جهودهم لمساعدتي في عملي هذا.

أمامهم جميعا أقف ممنونة شاكرة داعية لهم بالخير كل الخير

أروى أحمد الشوشي

فهرس المحتويات

الملخص

أثر القرآن في النص القرآني في الشعر العباسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين

أروى أحمد الشوشي

جامعة مؤتة، 2005

تناولت الدراسة أثر النص القرآني في الشعر العباسي من خلال فصلين رئيسين، تكلم الأول عن أثر النص القرآني بألفاظه وصوره وقصصه في النصوص الشعرية من خلال ثلاثة مباحث، الأول تناول اللفظة القرآنية في حالتي الإفراد والتركيب، والثاني تكلم عن جماليات الصورة القرآنية التي كثر تناولها في الشعر الجاهلي، والثالث تناول عناصر القصة الفنية وهي الشخوص والأحداث والزمان والمكان.

ويبحث الفصل الثاني في فاعلية النص القرآني في الشعر العباسي من خلال مبحثين، الأول فاعلية الرمز القرآني في الخيال الشعري، وفيه أتناول النصوص الشعرية التي حفلت بالإيحاءات القرآنية ومدى تأثر الخيال بها، والثاني تناول مجموعة من الأغراض الشعرية التي اهتمت بالنص القرآني ومحاولة المقارنة بين بعضها البعض، وتنتهي الدراسة بخاتمة تحمل أم النتائج التي توصلت لها.

Abstract

The Impact of the Qura'an Text on the Abbasi poetry In the 2nd and 3d century Hejri

Arwa Ahmad AL- Shoushi

Mu'tah univercity, 2005

The aim of this study is to highlight the impact of the Qura'an text on the abbasi poetry, which consist of two chapters:

Chapter one: analyses the effect of the pronunciations with its rhythm stories and versus on the poetic text and covered in three sections:

section one: explains the Qura'an pronunciatons in two conditions,the singular and the combination, each of which included subtitles for some Qura'anic pronunciation which frequently used in the Abbasi poetry.

section two: explains and describes the beauty of the Qura'an versus and it's effect on poetry.

section three : touches on the technical aspects of the stories of Qura'an represented by characters, events, time and place.

Chapter two: analyses the efficiency of the Qura'an text in the Abbasi poetry through two sections:

section one covers the efficiency of the Qura'an symbols in the illusion of the poetry in which it refers to the poetic text that symbolizes the signals of the Qura'an text and the impact of illusion.

section two covers a set of poetic needs that refers to the Qura'an text, and comparison between these sets.

The study ends by an outline conclusion which included the most important results.

الفصل الأول

أثر النص القرآني في الشعر العباسي

1.1 المقدمة

رغبت أن أبحث في اتجاه يجمع بين النص القرآني والشعري في آن واحد، فاهتديت لهذا الموضوع الذي يدرس أثر النص القرآني في الشعر العباسي، وساعدني فيه غزارة المادة القرآنية التي تأثر الشعراء بها، فقد كان القرآن الكريم مادة خصبة لهم، واستطاعوا أن يخلقوا لأشعارهم روحا جديدة تحيط بها هالة القدسية تارة، وهالة الفنية والجمال تارات، ولم يستثنوا منه معنى، بل كانت كل معانيه مهيأة لأشعارهم وكانوا على أتم الاستعداد للتحليق في أي فكرة تخدم أهدافهم مدحا أو هجاء أو غزلا، فحلّقوا في خيالاتهم دون الشعور بضابط لها، فهم لم يتعاملوا مع القرآن الكريم على أنه نص مقدس بقدر ما عدوه مسلمات وحقائق، فضلا عن إحساسهم الواضح ببلاغته، وعظم إعجازه، وقد لمحوا لهذا في أشعارهم، فكان المجال أمامي مفتوحا لأنهل من هذه المادة الخصبة وأقف عليها وأحللها.

أما سبب اختياري لهذين القرنين بالذات فذلك لأن فيهما كبار الشعر العربي حبيباً الطائي والبحتري وابن الرومي وابن المعتز والمتنبي وغيرهم كثيرون، كما سأقف على مجموعة كبيرة من الشعراء الآخرين.أمثال الأزدي والوأواء الدمشقي والمصيصي وغيرهم.

وسأتناول الشعر في العراق والشام، ولا آتي على الشعر في مصر أو غيره، لأن ذلك يقودني إلى تشعب كبير ومتاهات لا آخر لها.

أما مراجع هذه الدراسة فهي الدواوين الشعرية بالدرجة الأولى، لأنها المنبع الحقيقي لمادة البحث، أتناول منها البيت والأبيات، وأقف على إشارتها القرآنية موردة ما جاء فيها من تعليقات سابقة في المصادر وبعض المراجع، وسأركز على كبار الشعراء في هذا العصر، لذلك ستكون دراستي لأبي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي أوفى من دراستي للوأواء الدمشقي والأزدي والوراق؛ ويعود ذلك إلى فنية الأبيات الشعرية، ولأن المادة الشعرية بين يدي أوفى وأغزر وأجود، وذلك لما تتيحه من رؤية ناضجة للصورة أو القصة أو الرمز، أو استخدام اللفظ والمعنى القرآني، كما ستتناول الفصول –باستثناء الفصل الأخير- تمهيدا نظريا نسوق من خلاله أهم المعلومات التي قيلت في ذلك الفصل من الدراسات القديمة والحديثة مفيدين من الكتب التي اختصت في موضوعه.

وتنقسم الدراسة إلى فصلين الأول يتضمن الحديث عن أثر النص القرآني في الشعر العباسي في المدة التي تحددت من خلال هذه الدراسة، إذ ستقف على أهميـة اللفظة في الدراسات القديمة والحديثة على شكل دراسة نظرية، تتنـاول النـصوص الشعرية التي تطرقت للفظة المفردة، ثم التي تناولت التعـابير القرآنيـة، وتتنـاول الدراسة الصورة في الفكر القديم والمعاصر ومدى ما لاقت من اهتمام قديما وحديثا، تليها دراسة تطبيقية لأشكال الصورة القرآنية التي أفاد منها الشعراء، وتـأتي علـى أربعة مباحث؛ اثنين في التشبيه وهما التشبيه المفرد والمركب، واثنين في الاستعارة وهما الاستعارة العقلية والتخييلية، ثم تتناول الدراسة القصة بمقدمة نظريـة تُظهـر الاهتمام الكبير بالقصة القرآنية بكونها فنية كما تبرز الاهتمام بعناصرها وتكرارها، وفي الدراسة التطبيقية تظهر القصة القرآنية التي وردت في الشعر العباسي بالبحث والتفصيل.

أما الفصل الثاني فيدرس فاعلية النص القرآني في الشعر العباسي، وفيه دمج بين الرمز والخيال وذلك بعد مقدمة نظرية تقف عند آراء القـدماء والمعاصـرين فيهما، كما سيتناول الفصل النص القرآني وفاعليته في الأغراض الشعرية عامة مع تخصيص عنوان لكل غرض يتناول مجموعة من الأبيات الـشعرية مـع محاولـة تحليلها وتفصيل القول فيها.

أما الهدف الذي أُنشئت له هذه الدراسة، فهو بحث العلاقة بـين النـصوص الشعرية العباسية والقرآن الكريم؛ لمعرفة مدى صلة النص القرآني بالشعراء، ومن ثَم مدى قراءتهم له وفهمهم لنصوصه، وهذا يعكس طبيعة الثقافة التي انتشرت فـي ذلك المجتمع، ومدى صلة تلك الثقافة بكتاب ا .

وتعود أهمية هذه الدراسة في أسلوب طرحها في كونها جمعت بـين الفكـر الحديث والقديم في التناص القرآني، فهي ستقف على الدراسات القديمة والحديثـة، وتنهل من الكتب التي تخدم موضوعها دون النظر إلى عصر تأليفها.

أما العوامل التي شجعتني على هذه الدراسة فهي رغبتي في دراسة موضوع يجمع بين القرآن والشعر، وقد وفقت إلى هذا الموضوع الذي اقترحته علي أستاذتي الفاضلة أ.د. ابتسام الصفار، ووجدت في مادته أساليب متنوعة وجميلة، مع رونـق

أخّاذ، كما وجدت كتبا وقفت وقفات متأنية مع الأبيات التي ستتضمنها الدراسة كل بيت في موقعه.

أما المنهج الذي اختطته هذه الدراسة فهو المنهج التحليلي النفسي أقوم من خلاله الوقوف على البيت الشعري مع إيراد ما ذكر عنه من تعليقات إن وجدت، سواء في الكتب القديمة والحديثة، وتحليله بما يقتضيه سياقه، مع محاولة التأني عند دراسة الرؤية الفنية التي يتمتع بها البيت الشعري.

أما الدراسات السابقة فقد بحث في أثر القرآن الكريم في الأدب العربي عامة مثل أثر القرآن في الشعر العربي لابتسام الصفار أثر القرآن في النثر الفني عند الجاحظ لمنال طه عبد الرزاق، وأثر القرآن في الشعر الأندلسي لمحمد شهاب أحمد، والقصص القرآني دراسة فنية في الشعر الأندلسي، لأحمد حاجم الربيعي، وأثر الدين والتراث في شعر أم المعارك لجاسم محمد عباس، كما ظهرت مجموعة من الدراسات وقفت على الحس الديني في عصر من عصور الأدب العربي وتناولت الأثر القرآني جزئية من جزئيات أبحاث كتبهم، ومن أمهات الكتب ظهر كتاب الاقتباس للثعالبي الذي يعد من أكثر المصادر وقوفا عند هذه الظاهرة في الشعر العربي عامة، وكان يرافق ذكره للبيت إشارات مقتضبة سريعة.

وعلى هذا بنيت هذه الدراسة فإن أصبت فإن الفضل ، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان.

يقف هذا الباب على تحديد الأثر القرآني في ثلاثة مجـالات هـي: اللفظـة والصورة والقصة على التوالي.

2.1 أثر اللفظة القرآنية في الشعر العباسي:

من المنطقي أن يبدأ البحث عن اللفظة الواحدة بوصفها أصغر جزء مهم من الجملة، فهي الانطلاقة لكل بناء، فلا تركيب بدونها، فضلا عن كونها الجزئية التـي تؤخذ منها الصورة والقصة، ولا يمكن فصل اللفظة عن أي بناء لغوي أو الفـصل بينها وبين التراكيب الكاملة للجملة، وإنما الانطلاق من التناص في اللفظ فقط إلـى عوالم أكبر من التناص، وهي: الصورة والقصة وسندرسهما في الفصلين التاليين.

الدراسة النظرية

يقال اللفظ: أن ترمي بشيء كان في فيك، ولفظ بالشيء يلفظ لفظاً: تكلم. وفي التنزيل العزيز: "ما يلْفِظُ مِن قَولٍ إلا لَديهِ رقِيب عتِيد"[1] ، ولفظت بالكلام وتلفظت به أي تكلمت به. واللفظ: واحد الألفاظ، وهو في الأصل مصدر[2].

وقد اهتم القدماء باللفظ الشعري خاصة وبلفظ الكلام عامة، ابتداء من أرسطو الذي قسمه إلى سبعة أقسام قائلا "وكل لفظ دال فإما حقيقي وإما لغة وإما زينة وإما موضوع وإما منفصل وإما متغير؛ والحقيقي هو اللفظ المستعمل عند الجمهور، وأما اللغة فهي اللفظ الذي تستعمله قبيلة وأمة أخرى، وأما النقل فيكون أول الوضع على معنى وقد نقل عنه إلى معنى آخر، وأما الاسم الموضوع المعمول فهو الذي يخترعه الشاعر، ويكون هو أول من استعمله، وأما الاسم المنفصل فهو الذي احتيج إلـى أن حرف عن أصله بمد أو قصر أو ترخيم أو قلب، وأما المتغير فهو المستعار والمشبه على نحو ما قيل في الخطابة، وأما الزينة فهي اللفظة التي لا تدل بتركيب حروفهـا وحده بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة وليست للعرب"[3]. وأرسطو يقف وقفـة

---

[1] - سورة ق آية 18

[2] - لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان ، ط3، 1413هـ - 1993، مادة (لفظ)

[3] - فن الشعر ، أرسطو طاليس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت – لبنان ص 192

متأنية أمام الألفاظ الخاصة والعامة، لكونها لغة حوار وتفاهم بين الأفراد، ولكونهـا زينة واستعارات وآداب لها تفردها، ويعد هذا التقسيم متفردا وذكيا، ولكنـه لـيس بالتفصيل المراد الذي وجدناه في الدراسات العربية بعد ذلك.

وتبدأ الدراسات النقدية العربية بتناول اللفظ بنوع مـن الاهتمـام والتركيـز، وربطه بالمعنى ابتداء من ذكر آراء بشر بن المعتمر في قوله: "إن من حق المعنـى الشريف واللفظ الشريف أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما"[1]

فبشر يقسم المعنى إلى قسمين: شريف، وغير شريف، كما أنه يقسم اللفظ من خلال سياقه، وأن المعنى الشريف في ذهنه هو المستوفي للرونق والجمال ، ولـيس للمعنى ذاته، ويوضح ذلك بثلاثة منازل قائلاً: "فإن أولى الثلاث أن يكـون لفظـك رشيقاً عذباً وفخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً ... فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة...."[2]

ويتضح أن بشراً يفضل اللفظ السلس السهل ذا المعاني الواضـحة، ويكـره الغموض والتعمق المفضي إلى التعقيد، فالألفاظ الواضحة هي في مقياسه أكثر جودة من غيرها من الألفاظ، كما أنه يربط ربطا منطقيا بين المعنى واللفظ، ولكـن مـاذا قصد بقوله اللفظ الشريف؟ وهل في معجم العربية ألفاظ شريفة وأخـرى وضـيعة؟ لذلك بقي الأمر بحاجة إلى مزيد من التفسير والفهم.

كما يقف الجاحظ وقفة متأنية أمام اللفظ قائلا: "حكم المعـاني خـلاف حكـم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غيـر نهايـة، وأسـماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة"[3] ، ووقفة الجاحظ هنـا أمـام اللفظـة المفردة التي اعتنى بها المعجم، ولو قصد التركيب اللفظي لما قال معدودة محدودة، لأن التراكيب لا يمكن عدها أو إحصاؤها.

---

[1] - البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة 1: 135

[2] - المصدر نفسه 1: 135

[3] - المصدر نفسه 1: 76

أما رأي الجاحظ في اللفظ فيبرز في نصه القائل "والمعاني مطروحـة فـي الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامـة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة الـسبك، فإن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1].

هذا النص كان محور جدل ومناقشة عند كثير من النقاد الذين رأوا تفـضيل الجاحظ للفظ على المعنى، لأن الطرح في الذهن العربي إنما هو لفـضلة الأشـياء وليس لذي القيمة منها، يقول إحسان عباس: "لماذا اتجه الجاحظ هذا الاتجاه مع أنـه لم يكن من الشكليين في التطبيق؟"[2]

إن عد نص الجاحظ نظرة شكلية إلى اللفظ والمعنى هو تهمة تنتقص في حقه، ثم إن إحسان عباس يتهم الجاحظ بالتناقض في تعليقه على أبيات لعنترة قائلا "والسر في المعنى"[3]، ويرى أن الجاحظ لم ينتبه لمثل هذا التناقض[4].

ويبدو أن الأمر ليس كذلك إذ إن عبارة "المعاني مطروحة في الطريـق" لـم تكن كلاما نظريا ولكنها كانت تعليقا على استحسان الـشيباني لبيتـين مـن شـعر الحكمة[5].

"والواقع أن الخروج من نص الجاحظ السابق إلى النصوص الأخـرى التـي أبدى فيها آراءه يدلنا على أنه لم يكن من أنصار الألفاظ على المعاني، ولا من الذين عنوا بالصياغة والأسلوب فحسب، ثم أنه لم يفصل بين الألفاظ والمعـاني بتحديـد

---

[1] - الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، 1385- 1965 3: 131- 132

[2] - تاريخ النقد الأدبي عند العرب،إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1404 – 1983 ص 99

[3] - الحيوان 3: 312

[4] - تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص100

[5] - انظر الحيوان 3: 131 يقول البيتان:

لا تحسبن الموت موت البلى	إنما الموت سؤال الرجال
كلاهمـا مـوت ولـكن ذا	أفظع من ذاك لذل السؤال

مفهوم المعنى عنده بل عني بالنص الأدبي بكل ما يحمل من معان عبر عنها بألفاظ وأساليب وأوزان"[1]

ويضع ابن طباطبا للشاعر شروطاً متعلقة باللفظ حتى يحسن شعره ويجـود، فعلى الشاعر أن يبدل "بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وكذلك إذا سهل ألفاظـه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة، ويقـف علـى مراتـب القـول والوصف في فن بعد فن"[2]

فابن طباطبا يتعامل مع السياق ولكن بنظرة أولية إذ أنه قسم الألفاظ ضـمنا إلى قسمين أولهما الألفاظ الوحشية وثانيهما الألفاظ السهلة النقيـة، وهـذا التقـسيم متأرجح نوعا ما بين القبول والرفض، فهو يرى أن الألفاظ النقية إذا وضعت بجانب بعضها البعض كان النص جيدا، فهل هذا صحيح؟

إن الأمر لا يمكن قياسه بهذا المقياس لذلك كانت الآراء فيما بعد أكثر نضجا فلم يعد الأمر مقتصرا على إزاحة لفظة، ووضع أخرى مكانها، وتكون الأولى قبيحة فيقبح المعنى، وتكون الثانية جميلة فيحسن المعنى، ولكن الرؤية أصـبحت أعمـق وأوسع نظراً، فالقاضي الجرجاني يتكلم عن العرب بأنها اعتادت تفخيم اللفظ وجمال المنطق حتى فاقت الأمم بذلك[3]، وأمة مثل هذه لا بد أن يكون لها مقياس لغوي يجعل لغتها من خيرة اللغات.

ثم يورد العسكري رأيه فيقول: "وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعـاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جـودة اللفـظ وصـفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة الـسبك والتركيـب والخلو من أود النظم والتأليف"[4]، وكأننا نقف أمام نص الجاحظ مع تغيير طفيف في

---

[1] - محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، د. ابتسام الصفار ود. ناصر حلاوي، دار الحكمة، بغداد ص 108

[2] - عيار الشعر ، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: د. محمد الحاجري ود. محمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، 1956 ص6

[3] - الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان، ص 17

[4] - الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1 ، دار إحياء الكتب العربية، 1371 - 1952 ص 57- 58

ألفاظه، فمحور الأمر عند العسكري هو سهولة اللفظ وسلاسة الكلام وذلك من قوله: "الكلام يحسن بسلاسته وسهولته، ونصاعته، وتخير لفظه، وإصابة معناه"[1].

ويورد العسكري رأي العتابي لما فيه من تقارب وانسجام مع مـراده يقـول العتابي: "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منهـا مؤخراً، أو أخّرت منها مقدماً أفسدت الصورة وغيرت المعنى كما لو حول رأس إلى موضع يد أو يد إلى موضع رجل لتحولت الخلقة وتغيرت الحلية"[2] وهنا ربط بـين الألفاظ والمعاني والتركيب والصور، فكلها متممة لبعـضها، ولا مجـال لإصـلاح المعاني والصور إلا بإصلاح الألفاظ والتركيب، وهذا التركيب لا مجال للتلاعب بين ألفاظه، فلا تقديم ولا تأخير، ورأيه واقعي ومقبول فالنص الأدبي يحمل إبداعا مـا، يظهر من خلال التراكيب، وانسجام الألفاظ مع بعضها البعض، فإن قـدمنا مـؤخرا أو أخرنا مقدما، نكون قد خلقنا نصا جديدا لأن النص الأدبي المبـدع يكـون فـي تراكيبه وبنائه، كما أراده صاحبه، لا كما يهوى القارئ.

وعبارة العتابي يكررها ابن رشيق في قوله:" اللفظ جسم وروحه المعنى، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فـإذا سـلم المعنـى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنَةً عليه"[3].

فهذا التمازج اللطيف بين المعنى واللفظ أعطى وجهة نظر متميزة في تلاحم اللفظ والمعنى ولا مجال للفصل بينهما فكلاهما يشتركان في زيادة قيمة الكـلام أو نقص تلك القيمة.

ثم يأتي الآمدي ويفضل البحتري على أبي تمام ويعلل ذلك بطبيعـة الألفـاظ فيقول: "وإنهما لمختلفان، لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد، ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام، فقياسه بالمطبوعين أولى، ولأن أبا تمام شـديد التكلـف، صـاحب صـنعة

---

[1] - المصدر نفسه ص 55

[2] - الصناعتين ص 161

[3] - العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي بن رشيق القيراواني، تحقيق: محمد محيي الين عبد الحميد، ط3، مكتبة السعادة، مصر، 1383- 1963 1: 124

ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا طريقتهم لما فيه مـن الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة"[1].

وهذه الأحكام – على الرغم من أهميتها- إلا أن العمومية تحيط بها، فما زلنا أمام ألفاظ عامة كقوله (مستكره الألفاظ) فهل هناك ألفاظ كريهة دون الأخرى، ومـا مفهوم الاستكراه عنده هل هي اللفظة الطويلة مثلاً؟ أم التي اصطلح عليها القـدماء بتسميتها اللفظة غير الفصيحة؟ أم أنه يقصد المعنى الذي يؤدي إليه اللفظ؟ وأياً كانت الإجابة فإن الحكم عام بحاجة إلى توضيح أكثر .

أما الآمدي فقد ربط اللفظة بالفائدة، فهو لا يحفل بالحشو ولا يقبلـه، ولا بـد للفظة أياً كانت من فائدة سواء أكانت في المعنى الحقيقي، أو المجازي، وإنما قـصد بالفائدة هنا إضافة مدلول جديد يفيده هذا اللفظ .

ثم يزيد اهتمامه باللفظة في قوله: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حـسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقـة بمـا استعيرت له، وغير منافرة لمعناه فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كـان بهذا الوصف وتلك طريقة البحتري"[2].

فهو يحدد هنا أهمية الألفاظ في الحكم على الشعر، ثم يحدد المعاني بالألفـاظ المعتادة، حتى يصبح المعنى جيدا قريب التناول.

ويقول القاضي الجرجاني: "وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشـيق مـن القلب، وعِظَم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذي الرمة من القدماء، والبحتري من المتأخرين،...وملاك الأمر ترك التكلف، ورفض التعمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به"[3]، ويهدف القاضي الجرجاني من تقريراتـه:

---

1 -الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي تحقيق السيد صقر، دار المعارف مصر 1380- 1961 ص 6

[2]- المصدر نفسه ص 400

[3] - المصدر نفسه ص 25

"إلى بيان قيمة الألفاظ وأهميتها في إيحاء معاني الشعر، فالأمر كله للفظ في تمييـز أصناف الشعر وضروبه"[1]

لذلك تفوق عبد القاهر الجرجاني في قضية النظم فربط بين التراكيب، ورأى أن الألفاظ متعلقة ببعضها البعض فكانت نظريته فتحاً جديداً لتحديد أهمية اللفظ.

ويقول الجرجاني: "إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمـة معنـى اللفظـة لمعنى التي تليها"[2].

وهنا تظهر أهمية اللفظ في السياق العام، وهو ما سمي بنظرية الـنظم التـي نادى بها عبد القاهر الجرجاني إذ يقول: "اللفظ تبع للمعنى فـي الـنظم، وأن الكلـم تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس، وأنها لو خلت من معانيها حتـى تتجرد أصواتا وأصداء وحروفا لما وقع في ضمير، ولا هجس في خاطر أنه يجـب فيها ترتيب ونظم"[3]

ونالت اللفظة اهتمام عبد القاهر الجرجاني، سواء من حيث فصاحتها أو مـن حيث ارتباطها بالمعنى أو من حيث دلالتها غير المباشرة فنراه تارة يقـول: "نـرى اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع، ونراها بعينها فيمـا لا يحـصى مـن المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير"[4].

وكأن الجرجاني هنا يلمح إلى السياق الذي تُذكر فيه اللفظة، لأن كلمة موضع تعنى اللفظة بين صاحباتها في سياق الكلام، وهذا ما نجده حقا في البناء الكلامـي، واللفظة لا تحدد قوتها بنفسها وإنما بالموضع الذي توجد فيه.

وناقش ابن الأثير هذه القضية وتبنى الموقف ذاته من أن اللفظة يظهر جمالها من خلال انسجامها مع السياق لا من خلال انفرادها يقول: "ومثال ذلك كمـن أخـذ

---

[1] - جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، العراق، 1980 ص 74

[2] -دلائل الإعجاز ص 38

[3] - المصدر نفسه ص 45

[4] - المصدر نفسه ص 307

لآلئ ليست من ذوات القيم الغالية، فألّفها، وأحسن الوضع في تأليفها، فخيل للناظر بحسن تأليفه وإتقان صنعته أنها ليست تلك التي كانت منثورة مبددة"[1]

ويمثل لذلك بلفظة "يؤذي" وقد جاءت في القرآن بقوله تعالى: "وَإِذَا طَعِمتُم فَانتَشِروا ولا مستأنِسِين لِحدِيثٍ إِن ذَلِكُم كان يؤْذِي النبِي فَيستَحيِي مِنكُم واللـه لا يستَحيِي مِن الْحق"[2] جاءت جزلة متينة، وهي في قول أبي الطيب[3]:

تَلَذ لَه المروةُ وهي تُؤْذي ومن يعشَقْ يلَذ لَه الغَرام

ركيكة ضعيفة، على أن هذا البيت من أبيات المعاني الشريفة إلا أن لفظة تؤذي حطت من قدره، لضعف تركيبها"[4]

وهنا إشارة ذكية إلى كون اللفظ قد لا يدل على ظاهره ، وإنما يأتي المعنى بعيدا عن حقيقته، وهذا النوع من الألفاظ موجود في دراستنا، فهو يأتي بلفظ الآية ولا يأخذ معناه كما هو على حقيقته، وإنما يحول الشاعر اللفظ، ويصوغه بما يوافق فكره ومراده في الأبيات، إذ إن "وضع اللفظة موضعها بين الألفاظ يكسبها مزية الحسن كما يكسبها اختلال هذا الموضع وتنافرها مع ما يجاورها من الألفاظ سمة القبح والثقل"[5]

وقد نجد عند بعض النقاد إخفاقا في تحديد فضل اللفظ في بعض الأحيان، من ذلك رأي ماهر هلال في لفظة ضيزى في قوله تعالى: "تِلْك إِذًا قِسمةٌ ضِيزى"[6] يقول هي "غريبة اللفظ إلا أنها في موضع لا يسد غيرها مسدها، لأنها جاءت على الحرف المسجوع الذي جاءت السورة جميعها عليه"[7]، ولا ندري ما الأساس الذي اعتمد عليه في بناء وجهة نظره في اعتبار أفضلية كلمة ضيزى بالوزن فقط، إذ لا

---

[1] - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1419 – 1998 :1 189

[2] - سورة الأحزاب آية 53

[3] - انظر ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا وآخران، دار المعرفة، بيروت- لبنان 4: 75

[4] - جرس الألفاظ ص 185

[5] - المرجع نفسه ص 177

[6] - سورة النجم آية 22

[7] - جرس الألفاظ ص 203- 204

يمكن أن نجد كلمة تحل محلها في معجم العربية، لأن ضيزى تتضمن الثقل في اللفظ والمعنى، فهي تعني ضمنا –بثقلها – رفض القسمة غير العادلة.

وفي حقيقة الأمر ليس هناك كلمة يمكن أن تحل مكانها لاشتمالها على معان مشتركة لا نجدها في كلمة أخرى من ذلك ما ورد في لـسان العـرب ضـازه: أي نقصه وبخَسه ومنعه وجار عليه[1]، وينسب الطبري إلى بعض أهل التأويل تفـسيرهم لـ "قسمة ضيزى" بأنها قسمة عوجاء[2]، وقال ابن عباس وقتادة: ضيزى أي جائرة، وقال سفيان: منقوصة، وابن زيد: مخالفة، ومجاهد ومقاتل: عوجاء، والحسن: غيـر معتدلة وابن سيرين: غير مستوية[3]، ويرى المفسرون المحدثون أن قوله تعالى "تِلْكَ إِذًا قِسمةٌ ضِيزى"[4] هي تعليل للإنكار والتهكم المستفاد من الاستفهام في قوله "أَلَكُـم الذكر وله الأنثى"[5] أي "جرتم في القسمة وما عدلتم فأنتم أحقاء بالإنكار"[6].

فإذا احتملت ضيزى كل هذه المعاني التي أشار إليها القـدماء والمحـدثون، فليس من المعقول أن تحل كلمة جائرة أو أي كلمة أخرى مكانهـا وتـؤدي معنـى مساويا أو أفضل، ثم إن ضرورة الوزن قضية من قضايا الشعر وليست من قـضايا القرآن، لذلك ليس من المعقول القول إن جائرة أو ظالمة أفضل من ضيزى، والأمر بينهما متفاوت.

اللفظ عند المحدثين

إن الدراسات الحديثة أعطت اللفظة أهمية كبيرة بكونها أساس الإبداع الأولي في النص، لأن اختيار اللفظة المناسبة يعد من أهم الأمور التي ترتقي به، لذلك عدت الدراسات الحديثة اللفظة جزءا لا يتجزأ من عملية الإبداع الأدبي، ولها دور يرتهن بالسياق الذي يشبك دلالات الألفاظ في نسيج متكامل، ولكنه لا يتلاشى فيـه تلاشـياً كاملاً.

---

[1]- لسان العرب مادة (ضيز)

[2]- تفسير الطبري ، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط3 1420 – 1999 11: 522

[3]- البحر المحيط في التفسير، محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي الغرناطي، مراجعة صدقي محمـد جميـل، دار الفكـر، بيروت –لبنان ، 1992-1412، 10: 18

[4]- سورة النجم آية 22

[5]- سورة النجم آية 21

[6]- تفسير التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984 27: 106

وقد بحث الغربيون موضوع اللفظة، ووقفوا عليها وقفات طويلة متأنية فرأى جيرو اللغة نظاما من الإشارات وهدفها إيصال الفكرة من خلال استدعاء صور مفاهيم الأشياء الموجودة في أذهاننا والتي تنتقل إلى ذهن الآخرين. ومن الجدير بالذكر أن الكلمة لا تنقل الشيء بذاته وإنما تنقل صورة الشيء.[1]

إن هذه الفكرة تجعلنا نقف بشيء من التأمل أمامها فكأنه يلمح للخيال الأولي في قوله صورة الشيء، وهذا ربط بين اللفظة والخيال، وهو ربط غير واضح نوعا ما.

ويتكلم تودوروف عن اللغة المجازية ليعتبرها لغة مصطنعة زائفة ينقصها الصدق، والواقع أنها تتحاشى تسمية الأشياء بأسمائها على الرغم من وجود اسم دال عليها[2]. ثم إننا إذا تبنينا رأي تودوروف نكون قد قضينا على الإبداع برمته وهل الأدب إلا لغة مجازية؟ وهل الصورة والاستعارة إلا من باب المجاز؟ وإننا لنتفاجأ من أن هذه العبارة تصدر من رجل مبدع أديب فهم معنى المجاز بل خدمه خدمة عظيمة في كتاباته.

ويقول: "لكي توجد لغة مجازية، لا بد من وجود لغة طبيعية تقابلها، وإن أسطورة اللغة الطبيعية تجعلنا نفهم أسس البلاغة"[3]، وهذا الدمج الذي يطالب به تودوروف قد يكون منطقيا، وإنه ينطبق على ما قرأناه في الشعر العباسي ولكن الأمر مختلف في الشعر الحديث، لأننا نجد القصيدة كلها قائمة على المجاز وخصوصا ما يدخل في باب الرمز.

كما ظهر الاهتمام باللفظة في مستوياتها الثلاثة الصوتي والنحوي والمعجمي، "أما الصوتي فيرصد التغييرات التي تحدث على اللفظة ضمن التركيب اللغوي، وهذا يفتح على الأديب أفقاً لاستغلال التدرجات الإيقاعية، وتوظيفها دلالياً وجمالياً في النص.

---

[1] - علم الدلالة ، بيير جيرو، ترجمة: د. منذر عياشي، دار طلاس، دمشق ص 51

[2] - الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996 ص 107

[3] - المرجع نفسه ص 94

وأما المستوى النحوي فهو يلتقي مع علوم البلاغة ويكشف عـن الإضـافات الأسلوبية للكاتب، وما ينتج من تنويعات تفيد اللغة دون مخالفة لقواعدها.

وأما المستوى المعجمي فهو الذي يظهر هوية كل لفظة من خـلال جـذرها اللغوي الذي تتفرع عنه الدلالات التي ترتبط مع بعضها بخيوط واضـحة أو غيـر واضحة"[1].

ويتكلم إبراهيم أنيس عن الدلالة الخاصة والعامة فكما يـصيب التخـصيص دلالة بعض الألفاظ قد يصيب التعميم البعض الآخر، غير أن تعميم الـدلالات أقـل شيوعا في اللغات من تخصيصها وأقل أثرا في تطور الدلالات وتغيرها[2].

الدراسة التطبيقية

أثر اللفظة القرآنية

عندما يكون الحديث عن أثر اللفظة القرآنية في الشعر، فإن التنـاص فيهـا يكون بالنقل وليس بالفكرة العامة والمعنى المفهوم، وأخذ الشاعر لفظة قرآنية تعنـي وعيه النقلي عندما أخذ هذه اللفظة، بمعنى أنها ليست مستقاة من وعيه الباطن مثـال ذلك قول أبي تمام يسأل ممدوحه حاجة[3]:

إن شِئْتَ أتبعتَ إحسانا بإحسان فكان جودك من روح وريحان

فجاءت الكلمات القرآنية لتبث الحياة في هذا البيت، فالشطر الأول من البيـت يعني أن أبا تمام يطلب الإحسان، لكن الشطر الثاني هو الذي يلين القلـب ويجعـل ممدوحه أكثر قبولاً واستعدادا لتنفيذ حاجة الشاعر، وما جمل البيت ولا أعطاه رونقه إلا قوله من روح وريحان، وقد اقتبس صورته من قوله تعالى: "فَأَما إِن كَـان مِـن الْمقَربِين، فَروح وريحان وجنةُ نَعِيمٍ"[4] وهذا الإحسان يعني الحياة والراحـة وهـدوء النفس فجاء النص القرآني ليخلق لنا صورة تضج بالحياة والجمال.

---

[1] - جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، د.علي نجيب إبراهيم، دار كنعان للدراسات، دمشق، ط1، 2002 ص34

[2] - دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1963 ص154

[3] - ديوان أبي تمام 3: 169

[4] - سورة الواقعة آية 88، 89

وقد وجد الشعراء في ألفاظ القرآن ومعانيه مادة خصبة، يستمدون منهـا مـا يثري قصائدهم ويدعم أفكارهم، لذلك عمد كثير من الشعراء إلـى الإفـادة منهـا، وتنوعت اقتباساتهم في ثنايا قصائدهم، من ذلك ما نقرؤه عند البحتـري فـي مـدح المستعين[1]:

أرى البلد الأمين ازداد حسنا إذ استكفيته العفّ الأمينا

ندبتَ له ابنك العـباس لمـا رضيت بخُلقِهِ هديا ودينا

والتناص القرآني واعٍ من سورة التين، في قوله تعالى: "والتـين والزيتُـون وطُور سِينِين وهذَا الْبلَدِ الْأَمِين"[2]

والدلالة التي أرادها الشاعر غير بعيدة عن الدلالة القرآنية، فإذا كانت مكـة هي البلد الأمين في النص القرآني فإن البلد الذي يتولاه العباس آمنا كمكة، ثم يستمر في الحديث عن هذا البلد الذي ازداد حسنا وأمنا مستلهما فكرته من القرآن الكـريم، ويجمع البيت بين قوة التعبير المستمد من الاقتباس القرآني وعمـق المعنـى الـذي أعطى التميز لهذا البلد ما دام يحكمه العباس ابن الخليفة.

ويقول المتنبي في مدح سيف الدولة[3]:

هنيئاً لأهل الثغر رأيك فِيهم وأنك حزب الله صِرتَ لهم حزبا

فهو لم يستلهم صورة قرآنية أو أحداث قصة ما، ولم يشر إلى رمز أو خيال معين، ولكنه استقى لفظة حزب الله من قوله تعالى: "أولَئِك حِزب اللهِ ألَا إِن حِـزب اللهِ هم الْمفْلِحون"[4]

وقد اقتبس الشعراء ألفاظا بعينها وظفوها في أشعارهم لإضفاء شكل أفضل أو مضمون أعمق على أبياتهم الشعرية، وسأقوم بتناول كل لفظة منفصلة عـن أختهـا على شكل عنوان صغير منفصل.

---

[1] - ديوان البحتري 4: 2258

[2] - سورة التين آية 1- 3

[3] - ديوان أبي الطيب المتنبي 1: 22

[4] - سورة المجادلة آية 22

الثقلان

"إن خصائص اللفظة ودلالتها الذاتية قد تجعلها أدنى إلى الأسلوب الشعري أو النثري، لكن المعيار القاطع في تحديد طبيعتها لا يمكن أن يكون معزولا عن موهبة الأديب وخطته الإبداعية، وعليه فليس ثمة ألفاظ شعرية وأخرى غير شـعرية، بـل هناك ألفاظ متناغمة مع إيقاعات سياقية معينة تتشكل من خلال دفقـات شـعرية لا تلبث أن تنتظم في بنية متكاملة على أن انتظامها ليس عفويا لا يخضع لأي قـانون كما قد يتبادر إلى الذهن، فالإبداع الشعري هو نتاج عملية معقدة"[1]، ولنقرأ مـا ورد عند الصنوبري في قوله[2]:

لو حمل الثقلان ما حملتُ من شوقٍ لأثقلَ حملُه الثقلين

فكلمة الثقلين من الكلمات التي استخدمها الشعراء، وهي لفظة موجزة للفظتي الإنس والجن، استُمد إيجازها من القرآن الكريم، لذلك نجد هذه الكلمـة اسـتخدمت بكثرة في أشعارهم، كما عند المتنبي في مدحه[3]:

أنّى يكون أبا البرية آدم وأبوك والثقلان أنت محمد

بمعنى كيف يكون آدم أبا البرية، وأنت ابن محمد والجن والإنس أنت؛ يعنـي أنك تقوم مقامهما بفضلك وكرمك.[4]

وفي البيت تعقيد لفظي، أراده المتنبي بهذه الشاكلة لسبب ما. فهـو يتـساءل بوضوح في الشطر الأول كيف يكون آدم هو أبو البشرية ....؟ ولكن السؤال بحاجة إلى تتمة، إذ إننا لا نستطيع فهمه إلا من خلال الشطر الثاني الذي يظهر فيه الإبهام واضحا فيأتي بعطف (الثقلان) على (أبوك) ثم يأتي بجملة اسمية (أنت محمد) فمـا صلة العطف بما يليه؟ وما صلته بما سبقه؟ وهل جاء أساسا في بناء المعنى أم هـو فضلة؟ هنا يصعب الجزم بأن المعنى هو ما ذكرنا، وليس بإمكاننا إلا التخمين الذي قد يقود إلى الحقيقة وقد يبتعد عنها.

---

[1] - جماليات اللفظة ص38

[2] - ديوان الصنوبري، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1998 ص 449

[3] - ديوان أبي الطيب المتنبي 1: 340

[4] - حاشية الديوان 1 : 340

والمتنبي يحسن توظيف لفظة الثقلين في قوله مادحا سيف الدولة لمـا ظفـر ببني كلاب [1]:

وتَمِلِك أنْفُـس الثقلين طُرا	فكيف تحـوز أنفسـها كِلاب[2]
وما تركوك معصيةً ولكن	يعافُ الورد والموتُ الشراب

فأنت تملك نفوس جميع البشر، فكيف تترك أفضل هذه النفوس لبني كلاب؟، وعندما طلبتهم هربوا منك ولم يكن قصدهم العصيان، ولكنهم خـافوا مـن قوتـك، ورأوك الموت أمامهم ففزعوا وهربوا. والمتنبي يرسم صورة عظيمة الهيبة لـسيف الدولة، فهو الخليفة الذي يمتلك نفوس البشر ولا يهزم، ومن حوله يخافون سـطوته وجبروته، والشاعر أحسن في توظيفه لكلمة الثقلين، فساهمت في إيراد المعنى الذي يريده.

ويذكر الشاعر أحيانا المعنى مباشرا سهلا سريع الوصول إلى ذهن القـارئ من ذلك قول كشاجم[3]:

بليتُ بأحسن الثقليـ	ن إقـبالا و منصرفـا
فمثل الظبي ملتفتـا	ومثل الغصن منعطفـا

فهو يتغزل بمحبوبته غزلا رقيقا، فهي أحسن البشر في إقبالها وإدبارها، تقبل كالظبي وتتثنى كالغصن، صورة منسابة واضحة ليست بحاجة إلى عمق تأمل، كمـا أنه أحسن استخدام لفظة الثقلين، وعلى الرغم من اجتماع حرفي الثاء والقاف وهمـا من الحروف الثقيلة إلا أن السياق منح الكلمة خفة تتناسب مع المعنى العام للبيتين.

وقد يظهر المعنى واضح الاقتباس والإفادة من النص القرآني من ذلـك مـا نقرؤه عند محمود الوراق[4]:

فلو كان يستغني عن الشكر ماجد	لعزة نفـسٍ أو علّو مكـان
لمـا أمر ا الحـكيم بشـكره	فقال اشكروا لي أيها الثقلان

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي 1: 75

[2] - طُراً: أي جميعاً انظر لسان العرب مادة (طرر)

[3] - ديوان كشاجم، ، تحقيق خيرية محمد محفوظ، وزارة الإعلام، بغداد، 1970 ص 344

[4] - ديوان الوراق، تحقيق: وليد قصاب، دار صادر بيروت، ط1، 1407 - 1422 ص123

والوراق يستلهم قوله تعالى: "فَاذْكُروني أَذْكُركُم واشْكُرواْ لِي ولاَ تَكْفُـرون"[1] وفيها أخذ من القرآن واقتباس من ألفاظه، وشعره يحمل المعاني الإسـلامية العامـة التي أوردها القرآن، ولكنه لا يتكئ عليها مباشرة كما يظهر عند غيره من الشعراء، لذلك نجد شعره عادة يخلو من أي صورة فنية أو اقتباس قصصي، فهو لم يسع إلى قول الشعر لأجل الشعر وإنما وظفه لإنشاء الحِكم والوعظ.

المشرقان والمغربان

أكثر الشعراء من استخدام لفظتي المشرقين والمغـربين وتبعهـا المـشارق والمغارب، منها قول الهمذاني[2]:

إن الوزيـر انتاشـني وأعـادني خلْقا جـديدا

لك يا وزير المشرقيـ ـن زففتُها خوداً فريدا

وفي مدحه للوزير مبالغة، فا هو الذي يعيد الخلق من جديد، ولكن لأجـل الأعطية سقطت الحواجز المقدسة عنده، فوصف الوزير بأنـه وزيـر المـشرقين، مقتبسا اللفظ من قوله تعالى: "رب الْمشْرِقَين ورب الْمغْرِبين"[3]

ولكن ما الذي دعا بديع الزمان الهمذاني إلى قوله وأعادني خلقا جديدا؟ إنـه بالتأكيد لم يقصد الإعادة بمعناها الحقيقي، ولكنه أراد الحس النفسي الذي منحه إيـاه ممدوحه حتى جعل منه شخصا آخر.

أما وصفه بأنه وزير المشرقين فلأن وزارته اتسعت اتساعا عريضا وصلت فيه إلى حدود المشرقين والمغربين، فجاءت هذه الإفادة القرآنية لتعكس لنـا عظـم الوزارة التي بين يدي ممدوحه.

ومثاله قول أبي تمام واصفا انتصار ممدوحه[4]:

ثوى بالمشرقين لهم ضجاج أطار قلوب أهل المغربين

---

[1] - سورة البقرة آية 152

[2] - ديوان بديع الزمان الهمذاني، تحقيق: د. يسرى عبد الغني عبد ا ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1407 – 1987
ص 65

[3] - سورة الرحمن آية 17

[4] - ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبه عزام، دار المعارف بمصر 3: 299

عممتَ الخلقَ بالنعماء حتى غدا الثقـلان منها مثقَلين

لقد وفق في استخدامه للفظة القرآنية فهو لم يكتفِ باللفظة على حالها، ولكنه زاد عليها معنى الثقل الحقيقي على شكل جناس منح البيت موسيقى ونغمـا داخليـا ساهما في جمال النص، فالخلق مثقل من عطايا ممدوحه، وصيته عـم المـشرقين ووصل إلى المغربين، فطارت قلوبهم فرحا لما سيصلهم من النعم التي تثقلهم وتكثر عليهم، جمع ما بين اللفظ القرآني والاستعارة البيانية ليوفق بين كرم ممدوحه وفرحة الناس في كل ناحية، لذلك جعل المشرق مشرقين والمغرب كذلك حتى يوحي بعظم المساحة التي تصل إليها أعطياته، وكأن أبا تمام يلمح إلى قربه من الممـدوح فهـو يستحق الكثير من العطاء الذي يتجاوزه إلى أناس كثيـرين. "فالمـشرق والمغـرب أصبحا منشورين فوق رقعة واحدة يقع عليهما فعل واحد، فيتأثران به تأثرا مشتركا في لحظة واحدة من الزمن"[1]

وقد ينتقل الشاعر بلفظ المشارق والمغارب الواردة في القرآن بقوله تعـالى: "فَلَا أُقْسِم بِرب الْمشَارِق والْمغَارِبِ إِنا لَقَادِرون"[2]، وبطريقة مغايرة عـن الإفـادات الشعرية المتوقعة نقرأ قول المتنبي[3]:

طَلَعن شُموسا والغُمود مشارقٌ لَهن وهامات الرجال مغارب

فإذا كان اقتران المشرق بالمغرب أمرا اعتياديا، فإن المعاني التي جاء بهـا حملت في ثناياها خصوصيتها الإبداعية، فالسيوف تشرق من ناحيـة، ولكـن هـم الرجال غائبة لا مشرق لها.

والمتنبي عرف اللغة وشكلها بين يديه كما أراد فكانت له مطواعة، لذلك نجد اللفظة عنده تظهر الشكل الذي يرسمه لها فقد استخدم لفظة المـشارق والمغـارب بشكل مغاير تماما عما ظهر في بيته السابق يقول[4]:

تخَلّى من الدنيا لينسى فما خلَتْ مغاربها من ذكره والمشارقُ

---

[1]- الصورة الفنية عند أبي تمام ص184

[2]- سورة المعارج آية 40

[3]- ديوان أبي الطيب المتنبي 1: 107

[4]- المصدر السابق 2: 346

فجاء بالمشارق والمغارب على النحو الذي أتى به الشعراء السابقون له فالدنيا كلها تذكره بمشارقها ومغاربها، حتى عندما تركها فإن كل أنحائها لم تتركـه وممـا قاله ابن الرومي في المدح قوله:[1]

كأنك تلقاء الخليفة كلها　　　مشارق شمس أشرقت لمغارب

إن الربط بين الخليفة ومشارق الشمس مدعاة للإحساس بـصفات الممـدوح وهـي الإشراق والعطاء والدفء والجمال.

ومن هنا نستطيع القول إن اللفظة تتمتع باستقلالها النسبي والأسلوب هو الذي يخلع عليها ثوب الجمال الحقيقي، وليس له أداة في العملية الإبداعية سـوى اللفظـة الحاملة إمكانات التعبير وألوانه الدقيقة.[2]

السندس والإستبرق

وقيل في السندس أنه رقـيق الديباج ورفـيعه وقيل في الإستبرق أنه غلـيظ الديباج ولـم يختلفوا فـيه[3].

وهاتان كلمتان اشتهرتا بعد نزول القرآن الكريم فأكثر الشعراء منهما، وقـد يوردهما الشاعر بوعي بالنقل أو بدون وعي، لأن كلمتين كالسندس والإستبرق درج استعمالها بين الأدباء والشعراء، فأصبحتا من موروثهم الفكري الذي يعود أصله إلى الموروث الديني لذلك يقول محمد مفتاح: "التناص يكون اعتباطيا يعتمد في دراسـته على ذاكرة المتلقي"[4]

ومثال ذلك قول أبي تمام يصف فرس ممدوحه [5]:

وكأن فارسه يصرفُ إذ بدا　　　في متْنِه ابناً للصباح الأبلقِ[6]

صافي الأديم كأنما ألبستَه　　　من سندسٍ برداً ومن إستبرق

---

[1] - ديوان ابن الرومي ، تحقيق د.حسين نصار وسيدة حامد ومنير المدني، مطبعة دار الكتب، 1973- 1393 1: 223

[2] - جماليات اللفظة ص7

[3] - لسان العرب مادة (سندس)

[4] - تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، المركز العربي الثقافي، بيروت، ط3، 1992 ص 131

[5] - ديوان أبي تمام 2: 415

[6] - البلَقُ: سواد وبـياض انظر لسان العرب مادة (بلق)

يقول التبريزي "هذا البيت فيه نظر وكأنه لا يليق بالصفة الأولى إلا أن يقصر على الصفاء دون اللون"[1] وفكرة التبريزي انطلقت من كون السندس هو رقيق الديباج أما الإستبرق فهو غليظه، ولن أستطيع القول بأن لفظة السندس أينما أتت هي من موروث ثقافي تعود جذوره إلى القرآن، لأنها –أي لفظة السندس- قد تكون من القرآن مباشرة، ويقول في الرثاء[2]:

تردى ثياب الموتِ حمرا فما أتى لها الليلُ إلا وهي من سندسٍ خضر

"فاللباس الأخضر هنا إيحاء بالجنة التي وصف القرآن الكريم خضرتها كثيرا"[3] ومما أكد أن السندس مستقى من القرآن مباشرة اللون الأخضر وحديثه عن الجنة بعد وفاة صاحبه وقد أصبحت مستقره، مضمنا هذا المعنى من قوله تعالى: "عالِيهم ثِياب سندسٍ خُضر وإستبرق"[4] وقوله تعالى: "ويلْبسون ثِيابا خُضرا من سندسٍ وإستبرق"[5]

وبالإمكان القول "بأن من أسرار روعة التعبير القرآني أنه أكسب الألفاظ العربية معاني ومدلولات رائعة يمكن أن تفهم مجتمعة في آية واحدة أو تعبير واحد، واستعمل القرآن الكريم ألفاظا عربية عرفها العرب من قبل، ثم ألبسها ثيابا وحللا جديدة أخرجتْها في إطار جديد، وقالب خاص يختلف عن دلالتها في العصر الجاهلي، وإذا كان تطور المجتمع يحتم تغيير دلالة بعض الألفاظ، فإن هذا التطور نفسه والدلالات الجديدة التي اكتسبتها الألفاظ جديدة في حياة اللغة العربية، إلا إنها في حقيقتها لها جذور ومعان استعملت في العصر الجاهلي، تضاف إلى هذا

[1]- المصدر نفسه 2: 415- 416

[2] - ديوان أبي تمام 4: 81

[3] - الصورة الفنية عند أبي تمام، عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك ، إربد، ط1 ، 1400- 1980 ص117

[4]- سورة الإنسان آية 21

[5]- سورة الكهف آية 31

مجموعة غير قليلة من الألفاظ التي وردت لأول مرة في القرآن سواء كانت عربية الأصل أو أعجمية"[1]

ويدل الشعر في أحيان متعددة على ثقافة الشاعر، فالبحتري مثلا عالم بتاريخ الفرس "تدل عليه إشارات كثيرة ذكرها خلال مخاطبة ممدوحيه من ذوي الأصـول الفارسية، أو خلال تذكره سالف مجدهم"[2] من ذلك قوله[3]:

إن للمهرجان حقا على كل   م   كبير من فارسٍ وصغير

شاهدوه في حلْبة الملكِ يغْدو   ن عليه في سندس وحرير

وهو يشير إلى عيد المهرجان لدى الفرس، ويصف الممدوح بأنه يسير بحلـة السندس والحرير، وقد ذكر البحتري محاسن شكل الممدوح وزيه لما عـرف عـن الفرس من حب الزينة والزخرف.

كما أورد كشاجم لفظة السندس بشكل عابر في قوله[4]:

كأنّما الأرض ألبستْ حللا   من فاخر العبقري والسندس

فهو يصف الأرض وقد لبست ثوبا جميلا مزركشا، وهذا من المعاني الدارجة عند العرب بكثرة، وقد يكون استلهاما من الوصف القرآني (عبقري حـسان) ومـن (سندس وإستبرق).

صفات الذات الإلهية

ومن الألفاظ التي درجت في الشعر العباسي ما يتعلق بصفات الذات الإلهيـة المأخوذة من القرآن الكريم مباشرة، من ذلك قول ابن الرومي في أبي سهل[5]:

فدعِ المواهب أنت موهبة لنا   من ذي المعارج والمواهب لا تُهب

فذي المعارج هي صفة   تعالى اقتبسها ابن الرومي من قوله تعـالى: "مـن اللهِ ذِي الْمعارجِ"[1] وأفاد منها بما ينسجم مع بيته الشعري.

---

[1] - أثر القرآن في الأدب العربي في القرن الأول الهجري، د.ابتسام الصفار، ط1،مطبعة اليرموك، بغداد، 1974 ص 17- 18

[2] - شعر البحتري، خليفة الوقيان، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص79

[3] - ديوان البحتري 2: 886

[4] - ديوان كشاجم ص293

[5] - ديوان ابن الرومي 1: 154

ويقول المتنبي في مدح سيف الدولة عندما عاد من بلاد الروم منتصرا[2]:

ومهذبٍ أمر المنايا فيهم   فأطعنَه في طاعة الرحمن

فسيف الدولة هو الرجل المهذب الذي أمر الموت أن يقبض أرواح جيش الروم، فأطاعه في طاعة الله تعالى، والرحمن من الأسماء التي عرفها العرب بعد نزول القرآن، وقد ذكره المتنبي للدلالة على قوة سيف الدولة المستمدة من إرادة الله بأن يكون كذلك، ومثاله قول البستي هاجيا[3]:

فقيض الرحمن أفعى له   تريه في الخلوة أفعالَه

فالشاعر يشير إلى سوء أفعال رجل، بعث الله له أفعى تريه مقدار ما هو فيه من رداءة خلق.

ألفاظ القرآن والسور

أورد الشعراء في قصائدهم أسماء للسور القرآنية التي حملت مدلولات معينة، من ذلك قول ابن الحجاج لرجل دعاه في قوم وأخّر طعامهم[4]:

يا ذاهبا في داره جائيا   بغير معنى وبلا فائده

قد جن أضيافك من جوعهم   فاقرأ عليهم سورة المائده

أراد الشاعر أن يذم بخيلا فأخذ من السورة اسمها ودلّ بها على الطعام، وترك ما فيها من معان سامية عظيمة، وهو أسلوب طريف جميل يشير من خلاله إلى قصة المائدة التي أنزلها الله تعالى على أصحاب عيسى.

وقد يستخدم الشاعر أسماء السور لدلالات معينة، من ذلك مثلا قول ابن الحجاج[5]:

---

[1] - سورة المعارج آية 3

[2] - ديوان أبي الطيب المتنبي 4: 183

[3] - أبو الفتح البستي حياته وشعره ، د. محمد مرسي الخولي ، دار الأندلس، ط1، 1980، ص 299

[4] - الاقتباس من القرآن الكريم، أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، تحقيق: د. ابتسام الصفار ود. مجاهد بهجت، دار الوفاء، ط1، 1412 - 1992 2: 191 ابن الحجاج: هو عبد الله الحسين بن أحمد الحجاج الكاتب والشاعر ذو المجون والخلاعة والسخف وكان فرد زمانه في فنه مدح الملوك والأمراء والوزراء، والغالب على شعره الهزل وله في الجد أشياء حسنة. انظر وفيات الأعيان لابن خلكان تحقيق:د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 2: 168

[5] - الاقتباس 1: 192

ما لي وما للخطوبِ قد غَربتْ		تأكل لحمـي لا هنيتْ أكـلي

كأنني وهي شـحمة طُرحتْ		والنملُ يسعى في مدرج النمل

حتى أحاتْ لي الضـرورة ما		حرم ربي فـي سـورة النحل

فاستخدام اسم السورة هنا للدلالة على آية بعينها وهي قوله تعالى: "إنما حرم عليكُم الْميتَةَ والدم ولَحم الْخِنزِيرِ وما أُهِلَ بِهِ لِغَيرِ اللّهِ فَمن اضطُر غَير باغٍ ولاَ عادٍ فَلا إِثْم علَيهِ"[1] يصف الشاعر في الأبيات فقره وضيق حاله حتى أحات له الضرورة المشار إليها في الآيات الكريمة.

وأمثلة استخدام اسم السورة قول الهمذاني لمشايخ جرجان[2]:

كم حـسراتٍ لي وكم وجدِ		ليست على غورٍ ولا نجدِ

لا بل على جرجان من بلدة		سـكنتُ منـها جنة الخلدِ

أليـس كنا سـوراً للعلـى		وكـان فينا سـورة الحمد

الشاعر يتحسر على أيام خلت وهو يسكن في جرجان وكأنه فـي جنـة الخلـد ويرى أنه وقومه كانوا مثالا للعلا ويشير إلى مكانة الممدوح فيهم بأنه كان سـورة الحمد لجلاله وعظم مكانته.

ومثال ذكر اسم السورة قول أبي تمام[3]:

"يا سمي النبي في سورة الجن	م	ويا ثاني العزيز بمصر

ويعني بقوله يا سمي النبي في سورة الجن: " وأَنه لَما قَام عبد اللـهِ يـدعوه كَادوا يكُونُون علَيهِ لِبدا"[4] وعبد ا في هذا الموضع وصف وليس باسم علم، وقـد يجوز أن تسمي الصفة اسماً لأنها اسم في الحقيقة وقوله يا ثاني العزيز بمصر يعني وليها بعد عمرو بن العاص عبد ا بن سعد بن أبي السرح"[5]

---

[1] - سورة النحل آية 115

[2] - ديوان بديع الزمان الهمذاني ص 63

[3] - ديوان أبي تمام 4: 200

[4] - سورة الجن آية 19

[5] - ديوان أبي تمام 4: 200

وقد لا يذكر الشاعر اسم السورة التي يريد الحديث عنها بل يترك الأمر على عموميته، وهذا نجده عند دِعبل المتشيع لآل البيت، يقول فيهم[1]:

قد أنزل ا ُ في إطرائهم سوراً   تُثني عليهم وثنّاها بآيات

يذهب دعبل هنا إلى الإشارة إلى مجموعة الآيات التي نزلت في آل البيـت تثني عليهم وتزيدهم مكانة على مكانتهم[2].

ومما قاله الشعراء في الإشارة إلى الآيات دون ذكر نصها، مـا مـدح بـه البحتري أبا الحسن بن عبد الملك الهاشمي في قوله[3]:

رفعتُهم الآيات في تنزيلها   وقضتْ لهم بالفضل في تأويلها

فحاله في هذا البيت حال دعبل، إلا أن دعبلاً كان أشد نبرة نتيجـة لمـذهب التشيع الذي يعتنقه.

وقال علي بن جبلة[4]:

لا يسخطن امرؤ إن ذلّ من حسبٍ   فا   أنزله في محكمِ السور

هنا يشير إلى القرآن الكريم وإلى آية بعينها وهي قوله تعـالى: "إن أكْـرمكُم عِند اللهِ أتْقَاكُم"[5] وكأنه يشرح فيها الشطر الأول، فابن جبلة شاعر ملتزم يشير إلـى وجوب رضا المرء بحسبه الذي أراده ا   له، لأن القرآن أشار إلى أن الحسب عنـد ا   لا شيء وأن الكرامة تكون بالتقوى، ورغب الشاعر عن التصريح في الآية فلمح إليها ففهمناها من خلال شطره الأول.

ومن جميل ما قيل في استخدام لفظة القرآن ما نجده عند السري الرفاء مـن رفضه لاعتناق مذهب المعتزلة[6]:

---

[1] - شعر دعبل بن علي الخزاعي، صنعه: عبد الكريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط2، 1403 - 1983
ص 318

[2]- وردت في ثنايا هذه الدراسة مجموعة من الآيات التي قيل إنها نزلت في علي بن أبي طالب انظر ص40 ، 185-187

[3] - ديوان البحتري 3: 1773

[4]- ديوان علي بن جبلة ، تحقيق: زكي ذاكر العاني، مطبعة دار الساعة، العراق، 1971 ص50

[5]- سورة الحجرات آية 13

[6]- ديوان السري الرفاء، تحقيق: زكي ذاكر العاني، مطبعة دار الساعة، العراق، 1971 2: 806

ومعتَـزلي رام عـزلَ ولايتـي عن الشرف العالي بهم وارتفاعه

فما طاوعتني النفس في أن أطيعه ولا آذن الـقرآن لي في اتّباعهِ

فنفسه لا تطاوعه في طاعة هذا المعتزلي، وأحكام القرآن لا تسمح لـه فـي اتباعه، ويشير هنا إلى بطلان هذا المذهب الذي لا يخضع لأحكام القرآن، وقد جـاء الجناس خفيفا على السمع، منح البيت جرسا موسيقيا أخاذا.

ويقول أبو تمام مادحا[1]:

لما أَبوا حجج القرآن واضحةً كانتْ سيوفُك في هاماتهم حججا

أقبلتَه فخمةً جأواء لستَ ترى في نظم فرسانِها أمتا ولا عِوجا[2]

ممدوح أبي تمام يقيم الحق في الأرض، فإذا رفض الباغون القرآن حجة لهم في حياتهم، حكّم الممدوح سيفه فيهم، حتى يرضوا بما أراده ا ، ثم يـصف حـسن إعداد ممدوحه للقتال، ففرسانه منتظمون لا ترى بينهم انزياحا أو خلـلا، مـستلهما قوله تعالى: "ويسأَلُونَك عن الْجِبال فَقُلْ ينسِفُها ربي نَسفًا، فَيذَرها قَاعا صفْـصفًا، لا تَرى فِيها عِوجا ولا أَمتًا"[3]

التعابير القرآنية

قد تكون الإفادة من اللفظة القرآنية من خلال التعبير الذي وردت فيه، فيتعدى ذلك إلى الجملة والتراكيب التي قصد من أخذها اللفظ ذاته من ذلك قول أبي تمام[4]:

قد كان وعدك لي بحرا فصيرني يوم الزماع إلى الضحضاح والوشَل

وبين اللـه هـذا فـي بريـته في قوله "خُلِقَ الإنسـان مِن عجل"

وأبو تمام لم يقتبس، وإنما نقل الآية كما وردت في قوله تعالى: "خُلِقَ الإنسان مِن عجلٍ"[5]، وله مسوغه إذ أشار في أبياته إلى أنه يذكر النص القرآني فهو يخبـر

---

[1] - ديوان أبي تمام 111: 336 - 337

[2]- ولا أَمتاً : أي لا انـخفاض فـيها، ولا ارتفاع لسان العرب مادة (أمت)

[3]- سورة طه آية 105 - 107

[4]- ديوان أبي تمام 3: 90

[5]- سورة البقرة آية 212

مخاطبه بأنه تسرع في وعوده بالعطايا التي ظنها أبو تمام بحرا فـإذا بهـا تافهـة ضحلة.

ومثاله قول البحتري يمدح المتوكل[1]:

ا مكـّـن للخـليفة جـعفر　　　ملْكا يحسنُه الخليفة جعفر

نُعمى من ا اصطفاه بفضلها　　　وا يرزق من يشاء ويقدر

وهذا النقل الواضح للنص القرآني في قوله وا يرزق من يشاء ويقدر، ليس فيه إفادة أو انزياح ما سوى أنه أراد توظيف النص القرآني من أجل خدمة معانيـه في أن ا مكّن للمتوكل الخلافة حتى أن لفظ (يقدر) جاء به لأنه تتمة الآية، وفـي الوقت نفسه يتناسب مع القافية الشعرية وليس للإفادة منه، وإن كنّا لا ننكـر الفنيـة الرقيقة في البيت إلا أن إبداعه فيه محدود، لأنه أغلق على نفسه دائرة التجديد عندما لم يتقن توظيف الاقتباس من قوله تعالى: "واللّه يرزقُ من يشَاء بِغَير حِسابٍ"[2] ومثاله ما نقرؤه عند دعبل في قصيدة ينقض فيها قصيدة الكميت بن زيد التي هجـا فيهـا اليمنية[3]:

لقد علمت نزار أن قومي　　　إلى نصر النبوة سـابقينا[4]

تطهر من أفاضِلنا رجالٌ　　　وحـب ا للمتطهريـنا

وأنزل آيـة أن قاتلوهم　　　يعذبهم بأيـديكم فـنونـا

ويخزهم وينصركم عليهم　　　ويشفِ صدور قوم مؤمنينا

وهو اقتباس حرفي من قوله تعالى: "قَاتِلُوهم يعذبهم اللّـه بِأيـدِيكُم ويخْـزهِم وينصركُم علَيهم ويشْفِ صدور قَومٍ مؤْمِنين"[5]، وعلى الرغم من أن دعبل قد ذكـر

---

[1] - ديوان البحتري 2: 1071

[2] - سورة الإسراء آية 30

[3] - شعر دعبل 257

[4] - نزار هي قبيلة يمنية هجاها الكميت قائلا:

وجدتُ الله إذ سمى نزارا　　　وأسكنهم بمكـة قاطنينا

لنا جعل المكارم خالصات　　　وللناس القفا ولنا الجبينا

انظر مروج الذهب ومعادن الجوهر، أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي، شرح عبد الأمير علي مهنا، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت لبنان، ط1، 1991 – 1411 جـ3 ص 256

[5] - سورة التوبة آية 14

الآية كاملة إلا أن أبياته تمتعت بفنية رائعة، فقومه الذين سارعوا لنصرة النبي صلى ا عليه وسلم، هم الطاهرون الذين يشير إليهم ا تعالى في كتابه: "إِن اللّه يحِـب التوابِين ويحِب الْمتَطَهرِين"[1]، وأنزل ا تعالى آية تطالـب مـن قومـه أن يقـاتلوا أعداءهم وهو مؤيد لهم، والأبيات عبارة عن اقتباسات متوالية، منها ما كـان علـى شكل إشارة، ومنها ما ذكر فيه النص القرآني كاملا، وعلى الرغم من خلو الأبيـات من صورة شعرية أو بلاغية، إلا أنها جاشت بعاطفة قوية تجاه قومه تركت بصماتها على أبياته.

وهذه القدرة على توظيف نص الآية كاملا توظيفا موفقا لا نجده عند السري الرفاء[2] في اقتباسه لقوله تعالى: "واصبِر علَى ما أَصابك إِن ذَلِك مِن عزمِ الْأُمور"[3]

أناصر دولة الإسلامِ صبرا فإن الصبر من عزمِ الأمور

وقوله[4]:

إذا غضبتَ فلا تعجل بسيئة فـالعفو شـأنكم يـا آل عباسِ
إنما الحمد منا والثواب غدا لكاظم الغيظ والعافي عن الناس

يقول تعالى: "والْكَاظِمِين الْغَيظَ والْعافِين عن الناسِ واللّه يحِب الْمحسِنِين"[5]

فهذان الاقتباسان ظهرا باهتين، ففي البيت الأول يطلب من ممدوحه الـصبر لأن الصبر من عزم الأمور، والبيت الذي يليه يحمد الذي يكظم غيظه، ويعفو عـن الناس، والأبيات منزوعة العاطفة والصورة، ولم يحسن توظيف الـنص القرآنـي، فجاء شعره باردا لا روح فيه.

ويقول الصنوبري[6]:

قَدر لم يكن لها من محيص عنه، سبحان من له الأقدار

---

[1]- سورة البقرة آية 222

[2]- ديوان السري الرفاء 2: 286

[3]- سورة لقمان آية 17

[4]- ديوان السري الرفاء 2: 330

[5]- سورة آل عمران آية 134

[6]- ديوان الصنوبري ص28

وتظهر نبرة الحزن واضحة عند الشاعر، فهو يلوم قدره الذي لا مفر منه، ثم يلجأ إلى الاستسلام ، بأنه هو محكم القدر، ولا راد لقـضائه، مـستلهما العبـارة القرآنية: " ويعلَم الذِين يجادِلُون فِي آياتِنَا ما لَهم من محِيصٍ"[1]

وقول الصنوبري[2]:

أولَيتني يسرا فلا تُبلِني يا رب بعد اليسر بالعسر

وقوله في المعنى نفسه[3]:

لعـلّ ا أن يجعـ لَ بعد العسر لي يسرا

وبيته واضح لجأ فيه إلى الدعاء الذي اقتبسه من قوله تعالى: " فَإِن مع الْعسرِ يسرا، إِن مع الْعسرِ يسرا"[4]، ولم يحفل هنا بتزويق لفظي أو تصوير بلاغي بقدر ما عكس نفسية خائفة تتأمل الفرج والخير.

وحال الصنوبري لم يكن أحسن من حال السري الرفاء، فنحن أمام اقتباسات حرفية لم يحسن الشاعر استخدامها.

وقد يفيد الشاعر من الألفاظ القرآنية ولكنه لا يذكرها بالنص الحرفي للآيـة الكريمة، وهذا الأمر موجود عند الشعراء بكثرة وهو أخذ الألفاظ القرآنية والاشتقاق منها وإعادة البناء بما يناسب الوزن العروضي والسياق العام للنص، من ذلـك مـا نقرؤه عند الصنوبري[5]:

أريحان الربيع وليس راح فيا لك قسمة في الدهر ضيزى

وأحدث الشعراء مجموعة من التغيرات على النص المقتـبس مـن الآيـات القرآنية حتى تتناسب مع معانيهم الشعرية وأوزانهم، فجاءوا أحيانا بمعـانٍ مرادفـة للمعنى القرآني مثاله قول الأزدي:[6]

---

[1] - سورة الشورى آية 35

[2] - ديوان الصنوبري ص 44

[3] - المصدر نفسه ص 60

[4] - سورة الشرح آية 5، 6

[5] - ديوان الصنوبري ص123

[6] - ديوان شعر الإمام أبي بكر بن دريد الأزدي ، ، تحقيق: السيد محمد بدر الدين العلوي، القـاهرة، 1365-1946 ص 116، والأزدي شاعر ولد في البصرة أيام خلافة المعتصم، وكان في أقصى مراتب الحفظ فلم يـر

تمنيتُ المنيـ ـةَ يوم قـالـ وا   غداً مجموع شَمِلكُم شتيتُ
تعيش صبابتي ويموت صبري   ونفسي لا تعيشُ ولا تموتُ

والنص القرآني يقول: "إنه من يأْتِ ربه مجرما فَإن له جهنم لا يموتُ فِيهـا ولا يحيى"[1] فجاء بلفظة العيش قبل الموت لإقامة الوزن والقافية، ثم غير لفظة الحياة الموجودة في النص القرآني إلى العيش، وكلتاهما تحمل الدلالة العامة ذاتها فهو أفاد من اللفظ القرآني إلا أنه غير بشكل غير مشين فجاءت أبياته منسابة لطيفة.

ولو تأملنا الفرق بين النص القرآني والشعر المقتبس لوجدنا أنه نقل الآية كما هي مع إحداث تغيير في التقديم والتأخير، فقد قدمت الآية الموت على الحياة، بينمـا قدم الأزدي الحياة على الموت، فلماذا؟ هل تغيير الشاعر كان اعتباطا؟

للوهلة الأولى يظن القارئ أن السبب يعود إلى الوزن الشعري، فكلمة تموت تنسجم مع الوزن الشعري ومع روي التاء، وقد يكون هذا سببا فعليا، ولكـن هنـاك سببا نفسيا آخر في التقديم والتأخير، فأهل جهنم يتمنون الموت قبل الحياة، لذلك قدم القرآن الموت بناء على هذه الأمنية، بينما الأزدي يحب الحياة ويفضلها على الموت فقدمها.

وفي المعنى نفسه يقول الوأواء الدمشقي في مدح سيف الدولة[2]:

وكم ليلةٍ أحيتْ نفوس ذوي الهوى   عِتاباً فكانت لا تموتُ ولا تحيا

وقد أتى بألفاظ القرآن (الموت والحياة)، إضافة إلى أنه رتب كلماته بالترتيب القرآني، فمن الواضح أن أخذه كان من القرآن الكريم مباشرة، إلا أن الأزدي كـان أقدر على الإفادة من النص القرآني وتوظيفه بما ينسجم مع أفكاره ومشاعره.

ومن طريف ما تستخدم فيه الألفاظ القرآنية الإشارة إلى نص معـين كقـول محمود الوراق[3]:

واسترزق ا مما في خزائنه   فإن ذلك بين الكاف والنون

أحفظ منه، فكان يحفظ الكلام من مرة واحدة، كان جامعا لخلال الخير، وتوفي في رمضان عام 321هـ، فقـال الناس: اليوم مات علم اللغة والكلام" انظر مقدمة الديوان ص 3- 15

[1] - سورة طه آية 74

[2] - ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق: سامي الدهان، دار صادر، بيروت، ط2، 1414 - 1993 ص 284

[3] - ديوان محمود الوراق 165

وهي إشارة إلى قوله تعالى: " وإذَا قَضى أَمراً فَإنما يقُولُ لَه كُن فَيكُونُ"[1]

وقد اكتفى بالإشارة إلى لفظ الآية، التي يطلب فيها من الإنسان أن يثق بـا في أمور رزقه فهو صاحب العطاء السريع الذي لا ينفد، ومحمود الوراق لا يسعى إلى فنية لفظية أو صورة شعرية فجلّ شعره في الحكم والمواعظ، وموروثه الـديني كبير مع أن إفادته من القرآن الكريم محدودة.

ومثاله قول أبي الفتح البستي[2]:

إذا افتخر الأبطال يوما بسيفهم　　　وعدوه مما يكسب المجد والكرم

كفى قلم الكتّاب فخرا ورفـعةً　　　مدى الدهـر أن ا　أقسـم بالقلم

البستي هنا يمدح الكتّاب ويفضلهم على من سـواهم، فـإذا افتخـر الجنـود بسيوفهم وقوتهم وشجاعتهم، فهم لن يعلوا عليهم فيكفيهم شرفا أن ا تعالى أقـسم بالقلم مشيرا إلى قوله تعالى: "ن والْقَلَمِ وما يسطُرون"[3]

وهذه الإشارات ظهرت واضحة عند الشعراء كما نراها في قول علـي بـن الجهم[4]:

فذق الهوان معجلا ومؤجلا　　　وا　رب العرش بالمرصاد

يشير إلى قوله تعالى: "إن ربك لَبِالْمِرصادِ"[5]

وقد يستقي الشاعر اللفظ القرآني ويغيره محافظا علـى معنـاه كقـول ابـن طباطبا[6]:

سمتَني ما محا الهوى من ضميري　　　فالهوى اليوم حبلُه منك واهي

بعد مـا كـان لـي هواك إلـها　　　طالـما قـد عبدتَه كالإلـه

---

[1] -سورة البقرة آية 117

[2] - أبو الفتح البستي حياته وشعره ص 365 ورد البيتان في الاقتباس

[3] - سورة القلم آية 1

[4] - ديوان علي بن الجهم ، تحقيق خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1400 - 1980 ص129

[5] - سورة الفجر آية 14

[6] - الاقتباس 1: 237

فابن طباطبا يبدي تعجبه من تغير الحال، فقد كان هواه في الماضـي إلهـا عبده، والآن أصبح حبلا واهيا ضعيفا، فابن طباطبا يريد أن ينقل حزنه من تجربـة حبه المؤلمة، ولكنه لم يوفق في نقله لتجربته إذ إن شاعريته ظهرت باهتـة خافتـة العاطفة مستلهما قوله تعالى: "أرأيتَ من اتخَذَ إلَهه هواه أفأنتَ تَكُون علَيهِ وكِيلا"[1]

ويقول أبو الفتح البستي في الهجاء[2]:

أنت امرؤ لا ترعوي تائبا   من شيمةِ العدوان والظلمِ

أغراك بالعدوان طبع خلا   من شيمة العصمة والعلم

لذاك فارقْتـُك مسـتبدلا   منك امرأً مستكمل الحكم

يقوده الـحق فيعنو لَـه   ولا تـأخذه العزة بالإثم

البستي هنا يلوم صاحبا له على تماديه في الظلم والعدوان، ثم يخبره باستبداله صديقا آخر حكيما يسير بالحق ولا يكبر بآثامه مستندا في معانيه إلى قوله تعـالى: وإذَا قِيلَ له اتقِ اللّه أخَذَتْه الْعِزةُ بِالإِثْمِ"[3] وفي هذا المضمار قول علـي بـن جبلـة مادحا[4]:

فكم أمنـتَ من خَـوفٍ   وكم أشبعتَ من سَغْبِ

وكم أصلحتَ من خَطبٍ   وكم أيمتَ من خِطبِ[5]

فإشارته القرآنية واضحة، وليس في بيته أي عمق شعري، وهو يتكئ علـى قوله تعالى: "الذِي أطْعمهم من جوعٍ وآمنَهم من خَوفٍ"[6]

وشبيه منه قول السري الرفاء[7]:

ترك الملح والتجارة فيه   إذ رآها تجارة لا تبور

1- سورة الفرقان آية 43

2- أبو الفتح البستي حياته وشعره ص 370 وردت الأبيات في الاقتباس 2: 189

3- سورة البقرة آية 206

4- ديوان علي بن جبلة ص32

5- الـخَطْب: الشأْن أَو الأمر ، الـخِطْب: الـمرأَةُ الـمخطوبة الأيم من النساء التـي لا زوج لها، بكْراً كانت أَو ثَـيبا انظر لسان العرب مادة (خطب) ومادة (أيم)

6- سورة قريش آية 4

7- ديوان السري الرفاء 2: 220

مستندا في بيته على قوله تعالى:"يرجون تِجارةً لن تَبور"[1]

كما أن الشعراء جاءوا أحياناً باللفظ القرآني كما هو على شكل نص متكامل وذلك لإفادة غرض معين كقول النامي المصيصي[2] يهجو إماماً بطيء القراءة :

إن قرأ العاديات في رجب لم يقر آياتها إلى رجب

بل هو لا يستطيع في سنة يختم (تَبتْ يدا أَبِي لَهب)[3]

وهو أسلوب تهكمي واضح.

ومثاله أيضا قول علي بن الجهم عندما رد على جارية المتوكل[4]:

عارضت معنى بمعنى والندامى غافلونا

أحسنتْ إذ لم تُجاوبـ ـهم ديار الظاعيننا

لو أجابتهم لصارنا "آية للسائلينا"

فاقتبس من قوله تعالى: "لَقَد كان فِي يوسفَ وإِخْوتِهِ آياتٌ للسائِلِين"[5].

ويقول مادحا المتوكل وهو في السجن[6]:

وا بالغ أمره في خلقه وإليه مصدرنا غداً والمورد

يقول تعالى: "إن الله بالِغُ أَمرِهِ قَد جعلَ الله لِكُل شَيءٍ قَدرا"[7]

ولاحظنا في الأبيات السابقة البعد عن الشاعرية التي ننتظرها عند دراستنا لاقتباس الشعراء للتعابير القرآنية، فهم قد استقوا الألفاظ من القرآن، ولكنهم لم

---

[1] - سورة فاطر آية 29

[2] - شعر النامي ، تحقيق: صبيح رديف، مطبعة دار البصري، بغداد، ط1، 1970 ص89 ، والنامي هو العباس أحمد بن محمد الدرامي المصيصي المعروف بالنامي كان في أول أمره جزارا، ثم ترك مهنته إلى قول الشعر والتحق بسيف الدولة ومدحه، وكان شاعره الأول والمقدم على غيره بعد مغادرة المتنبي مكرها له، وهو من الأدباء الذين شهد لهم بالبراعة وسعة الاطلاع وغزارة المعرفة بأمور اللغة، كان يحسد المتنبي إذ كان من جملة من يحيكون المؤامرات ضده، كما أنه هجا السري الرفاء، ويعد من فحول شعراء عصره. انظر شعر النامي ص 13- 31

[3] - سورة المسد آية 1

[4] - ديوان علي بن الجهم 185

[5] - سورة يوسف آية 7

[6] - ديوان علي بن الجهم ص 47

[7] - سورة الطلاق آية 3

يحسنوا توظيفها فجاءت خالية من رونق الشعر، ومن الحس العاطفي الذي يطالب به الشاعر حتى تُقبل أبياته.

وقد يأتي التعبير المقتبس من القرآن عددا يدل على زمن يستقيه الشاعر من القرآن مثل قول أبي فراس الحمداني[1]:

أُلام على التعرض للمنايا ولي سمع أصم عن الملام

بنو الدنيا إذا ماتوا سواء ولو عمر المعمر ألف عام

مقتبسا لفظه من قوله تعالى: "يود أحدهم لو يعمر ألفَ سنَةٍ"[2]

وقد تساهم التعابير القرآنية في تحديد ثقافة الشاعر، مثل ما نجد عند المتنبي الذي وقف عنده النقاد وقفات طويلة، وأكثر خصومه من إلصاق التهم إليه من ذلك ما قاله البديعي أن المتنبي: "ما صام ولا صلّى ولا قرأ القرآن"[3] وتفتقر هذه المقولة إلى الدقة، أما الصيام والصلاة فليستا موضع الحديث هنا، وأما قراءة القرآن فلا يعقل لشاعر فذّ كالمتنبي أن يكون سيدا في شعره، عالما بمختلف الثقافات الأدبية، ثم يتجاوز قراءة القرآن الكتاب الأول الذي شكل أساس ثقافة الشعراء والمثقفين والكتّاب. ثم إن أبا الطيب يشير إلى قراءته الواعية للنصوص القرآنية فهو يقول في قصيدة له في صباه[4]:

ما مقامي بأرض نخلةَ إلا كمقام المسيح بين اليهود

مفرشي صهوةُ الحصان ولكـ ـن قميصي مسرودةٌ من حديد

لأمةٌ فاضة أضاة دِلاص أحكمت نسجها يدا داودِ[5]

لعلي مؤملٌ بعض ما أبـ ـلُغُ باللطاف من عزيز حميد

---

[1] - ديوان أبي فراس الحمداني، تحقيق: د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر عمان، ط1، 1403 - 1983 ص 160

[2] - سورة البقرة آية 96

[3] - الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ، تحقيق مصطفى السقا ، دار المعارف – 1963 ص94

[4] - ديوان أبي الطيب المتنبي 1: (319 – 324)

[5] - اللأمة مهموزةً: الدرع، وقيل: السلاح . فاضةٌ: واسعةٌ، ودروع إضاء أي صافِيات،ُ ودروع دِلاص: براقة ملساء لينة انظر لسان العرب مادة (لأم، فيض، أضا، دلص) على التوالي.

فرؤوس الرماح أذهب للغيـ ـظ وأشفى لغل صدر الحقود
فاطلبِ العز في لظى وذر الذ لّ ولـو كان في جنان الخلود
أنـا فـي أمـة تداركها اُ غريـب كـصالح في ثمـود

تكثيف واضح من الآيات والاقتباسات في قصيدة واحدة، فلا يمكن لشاعر لا يقرأ القرآن أن يكتب هذه القصيدة التي تستلهم معانيها بالدرجة الأولى من القـرآن الكريم فأسماء الأنبياء وتراكيبهم فيها دلالة واضحة على ثقافة المتنبي القرآنية ففـي قوله (أذهب للغيظ وأشفى لغل صدر الحقود) مأخوذ من الآية الكريمـة: "قَـاتِلُوهم يعذبهم اللّه بِأَيدِيكُم ويخْزِهِم وينصركُم علَيهم ويشْفِ صدور قَومٍ مـؤْمِنِين"[1] وبـدون حاجة إلى عناء طويل ندرك الأخذ المباشر من النص القرآني لفظا ومعنى بما ينسجم مع الوزن العروضي والمعنى المراد، مع إيراد بعض الألفاظ المقتبسة من القـرآن الكريم مثل جنات الخلود، عزيز حميد[2]، كما أن ذكره نسج داود دلالة وعيه لقـصة داود عليه السلام الواردة في القرآن ومهنته في نسج الدروع التي يشير إليها تعـالى في قوله: "وعلمنَاه صنْعةَ لَبوسٍ لَكُم"[3] ، كذلك حديثه عن المسيح وعن صالح عليهما السلام يؤكد رسوخ النصوص القرآنية في ذاكرته ووعيه لذلك يستلهمها في أبياتـه الشعرية حتى تعطي المعنى الذي يريده ولذلك يمكن القول إن العبارة التي تشير إلى عدم قراءة أبي الطيب للقرآن غير مقبولة ويدحضها شعر المتنبـي، الـذي سـيرد مواضعه في هذه الدراسة.

فواصل الآيات

اهتم الدارسون بالفاصلة القرآنية، ووقفوا لتحليلها فـي مؤلفـاتهم، كمـا أن بعضهم أورد لها مؤلفا منفصلا خاصا بها، فنرى الرماني يقول:

"إن الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها وهو قلـب مـا توجبه الحكمة في الدلالة، إذ الغرض إنما هو الإبانة عن المعاني التي إليها الحاجـة ماسة، فإذا كانت موصلة إليه فهو بلاغة، وإذا كانت المشاكلة على خلاف فهو عيب

---

[1] - سورة التوبة آية 14
[2] - انظر قوله تعالى هو الْحق ويهدِي إِلَى صِراطِ الْعزِيزِ الْحمِيدِ سورة سبأ آية 6
[3] - سورة الأنبياء آية 80

ولُكنة، لأنه تكلف من غير الوجه الذي توجبه الحكمة، ومثله من رصع تاجا ثم ألبسه زنجيا ساقطا ونظم قلادة ثم ألبسها كلبا، وقُبح ذلك وعيبه بين لمن له أدنى فهم"[1]

ويقول الباقلاني في الذين لا ينكرون السجع "والذي يقدرونه أنه سـجع فهـو وهم، لأنه قد يكون الكلام على مثال السجع وإن لم يكن سجعا، لأن ما يكـون بـه الكلام سجعا يختص ببعض الوجوه دون بعض، لأن السجع يتبع المعنى فيه اللفـظ الذي يؤدي السجع، وليس كذلك ما اتفق مما هو في تقدير السجع من القـرآن، لأن اللفظ يقع فيه تابعا للمعنى"[2]، ويثبت العسكري السجع في القرآن: "ولو استغنى كلام عن الازدواج لكان القرآن، لأنه في نظمه خارج من كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات"[3] ، واستنكر ابن الأثير من يذمون السجع قـائلا: "وقد ذمه بعض أصحابنا من أرباب هذه الصناعة ولا أرى لذلك وجها، فلـو كـان مذموما لما ورد في القرآن الكريم، فإنه قد أتى منه بالكثير حتى إنه ليؤتى بالـسورة كلها مسجوعة كسورة الرحمن وسورة القمر وغيرها"[4]

ويقول محمد الحسناوي في الفرق بين الفاصلة والسجع، أن الـسجع متماثـل ولكن الفاصلة لا يشترط فيها التماثل، كقوله تعالى: "الرحمن الـرحيم، مالـك يـوم الدين"[5]، ومع ذلك فهو لا ينفي تسميتها بـ (السجع القرآني) [6]

وتقع الفاصلة عادة عند الاستراحة في الخطاب، بهدف تحسين الكلام، وسميت فواصل لانفصال الكلام عندها، كما أن ا تعالى سلب عنها صفة الشعر فلا يجـوز تسميتها قوافٍ.[7]

ومن الألفاظ المستقاة من القرآن بحرفيتها ما أخذ من خواتيم الآيـات التـي تحمل صفات ا عز وجل من ذلك قول المتنبي[1]:

---

[1] - ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، الرماني، تحقيق: محمد خاف ا وآخر، ط2، دار المعارف، مصر 1387 - 1968 ص97

[2] - إعجاز القرآن للباقلاني، إعداد ممدوح حسن محمد، دار الأمين، ط1، 1414هـ - 1993م ص 76

[3] - الصناعتين ص 261

[4] - المثل السائر 1: 190

[5] - الفاصلة في القرآن، دار عمار، عمان، الأردن ط2 ، 1406 – 1986 ص 139

[6] - المرجع نفسه ص 141

[7] - الفاصلة القرآنية، عبد الفتاح لاشين، الرياض، دار المريخ، 1982 ص6

ولعلي مؤملٌ بعض ما أبـ ـلُغُ باللطاف من عزيز حميد

وهذا النوع من التناص يأتي حرفيا لا يبدل الشاعر فيه شيئاً، ويكون في نهاية الأبيات، وقد يكون سبب ذلك اعتياد الذهن عليها في أواخر الجمل، ولو كـان لهـا موضع أحسن لسبق القرآن إليه، فهو الأولى بالجمال والإجادة من غيره، ولم يقتصر الاقتباس من نهايات السور على صفات الرحمن فقط وإنما تجاوزتها إلى الفواصـل القرآنية، وقد استهوت بديع الزمان الهمذاني هذه الفواصل فأوردها في مقطوعة لـه يصف الكرم والخمر والخمار يقول[2]:

وعرشَ فوقنا فالطرف فيها يسـير على صراط مسـتقيم
فأبصر غلمة كالصبح بيضا لهن، وغلـمة مـثل الصريم
فصعر خـده غضـبا عليها وزنّـاها ببـهتـان عظيـم
وقـال أغلمة سـود وبيض لفحـل واحـد يـا للـزنيـمِ
أجابتـه الكـروم وقلن كلا ولكن صنع ذي العرش العظيم
فداس بطـونهن بركل عِلجٍ أشـقّ كظـل شـيطان رجيم

الوصف جميل، والهمذاني يصف الفحل بالفاحشة لما وجد من تعـدد ألـوان ذريته إلا أن الإجابة تأتيه سريعا أن هذه قدرة الخالق، ويأتي المعنى على شكل قصة فيها شخوص وحوار، ونرى في هذا النص دلالة واضحة على الاقتباس من الـنص القرآني وهي "صراط مستقيم، بهتان عظيم، ذو العرش العظـيم، شـيطان رجـيم" وروي الأبيات الميم ولعله من أكثر الحروف استخداما في نهايات الفواصـل فـي القرآن الكريم، والمعروف عند الهمذاني صاحب المقامات أنه كاتب متفنن ومقاماتـه مليئة بالاقتباسات، وفي النص السابق تكثيف واضح من الألفاظ القرآنية الكريمة، إذ لا يكاد يخلو بيت من هذه الأبيات السابقة إلا وفيه إشارة إلى نص قرآني ما، ولكـن الهمذاني يقتبسه ويوظفه بما يستهويه هو لا بالمعنى الذي جاء القرآن فيه.

فالتشخيص عند الهمذاني يأخذ بعدا كبيرا، والصورة التي رسمها فـي غايـة الجمال، وإفادته من فواصل الآيات كانت إفادة موفقة، فالنظر له قدمان يسير بهمـا

---

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي 1: 320

[2] - ديوان بديع الزمان الهمذاني 129

على طريق الهداية ليشاهد عناقيد العنب السوداء والبيضاء، فيتهمها بالزنا لاختلاف ألوان أبنائها (حبات العنب)، ولكنها أجابت بأن هذا صنع ا تعالى صاحب العـرش العظيم، هذه الصورة الرائعة تحمل خيالا خصبا زكّاه التناص من القـرآن الكـريم، "والخيال هو الملكة التي تخلق وتبث الصور الشعرية"[1]، وروح الهمذاني هذه وجدت في أشعاره كما وجدت في مقاماته، وأدبه عامة هو أدب تهكمي طريـف فيـه روح دعابة وفكاهة بأسلوب قوي وفكر راقٍ، دون ضعف في البناء أو التركيب.

وقد يأتي الشاعر بخواتيم الآيات دون تغيير في المعاني القرآنية، بـل يـأتي على وصفها الحقيقي يقول ابن المعتز[2]:

وترى صنعةً تُخبر عـن خـا	لقنا أنه لطيـف حكيم
وجه الصنع لي وجلا لي الكر	ب إله بر لطيفٌ رحيم

فالأوصاف التي جاء بها ابن المعتز هي أوصاف تعالى، وقد أتى بالتناص كما جاء به القرآن الكريم ولم يغير كعادة الشعراء، فاللطيف الحكيم هو ا تعالى، واللطيف الرحيم هو ا تعالى، لم ترد بهذه الصورة وإنما وردت على صيغة اللطيف الخبير: "ألا يعلَم من خَلَقَ وهو اللطِيفُ الْخَبِير"[3]، وقد تدلّ اللفظة على آية بعينها كما نرى عند دعبل في رثاء علي بن موسى الرضا[4]:

ألا مـا لعيني بالدمـوع اسـتهلتِ	ولو نَفِدتْ ماء الشـؤون لقلتِ
على ما بكتْه الأرض واسترجعتْ له	رؤوس الجبال الشامخات وذّلتِ

لفظة استرجعت تعني الآية الكريمة: "الَّذِين إِذَا أَصابتْهم مصِيبةٌ قَالُواْ إِنا لِلّـهِ وإِنـا إِلَيهِ راجِعون"[5]، وقد بكت لموته الأرض وحزنت رؤوس الجبال، وهنـا أراد الإشارة إلى كرامة المرثي، فالذي يبكيه ليس البشر وإنما هي الجبال، وخص منهـا رؤوسها، ثم أتبع ذلك بأنها ذلت أمام هذا الرجل، لما هو عليه من الفضل والتقوى.

---

1 - الصورة الشعرية 73

2 - ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز ، تحقيق: د.محمد بديع الشريف، دار المعارف، مصر 1: (288-289)

3 - سورة الملك آية 14

4 - شعر دعبل 320

5 - سورة البقرة آية 156

وأبو فراس الحمداني يذكر أن وصف (الصادقين القانتين) الوارد في القـرآن إنما قُصد به علي رضي ا عنه، يقول الحمداني في أهل البيت[1]:

من ذا أراد إلهنا بمقالـه الصادقون القانتون سـواه
من خصه جبريلُ من رب (م) العلا بتحية من ربه وحباه
أظننـتم أن تقتلـوا أولاده و يظلكم يوم المعاد لِـواه

فهو يبدأ أبياته بالتساؤل عن سبب نزول قوله تعالى: "الذِين يقُولُون ربنَا إننَـا آمنا فَاغْفِر لَنَا ذُنُوبنَا وقِنَا عذَاب النار،الصابِرِين والـصادِقِين والْقَـانِتِين والْمنفِقِـين والْمستَغْفِرِين بِالأسحار"[2] ويضمن تساؤله الإجابة بأنها نزلت في علي بن أبي طالب، ثم يبدأ بإيراد صفاته، فهو الذي خصه جبريل عليه السلام بتحية من ا تعالى، ثـم ينتقل إلى محور الكلام، هل ظننتم أن تقتلوا الحسن والحسين ثم تنالوا الفـوز فـي الآخرة.

واستطاع أبو فراس توظيف التساؤل عنده بشكل متميز، فهو في البداية يشير إلى كرامة علي من خلال تساؤله، ثم يستنكر ما حدث له على شكل تساؤل أيـضا، وهذان التساؤلان ساهما في بناء شعرية طيبة في هذه الأبيات.

3.1 أثر الصورة القرآنية في الشعر العباسي

الدراسة النظرية

ليس بالإمكان وضع تاريخ محدد للصورة الفنية في الأدب العربي، فهي التي رافقت بدايات الشعر في العصر الجاهلي، واحتلت صورة الأطلال وعيا حقيقيا فـي ذهن الشاعر الجاهلي، وما زالت إلى الآن محور جدل كثير من الدارسـين لـلأدب العربي، فضلا عن طرح مجموعة هائلة من التساؤلات حول حقيقتهـا ورموزهـا ومدلولاتها.

والشاعر الجاهلي لم يكن يصور مشاعره الفردية الخاصة فحسب، بل كـان يعيش مشاعر الآخرين من خلال ذاته، ومن خلال وعيه بمشاعر الآخرين.[3]

---

[1] - ديوان أبي فراس الحمداني 203

[2] - سورة آل عمران 16- 17 لم أقف على سبب نزول لها في كتب التفاسير وأسباب النزول

[3] - الصورة الفنية عند أبي تمام، ص 154

ومع أن كثيرا من الباحثين رأى في الوقفة الطللية "نزعـة فرديـة ومـشكلة خاصة ورؤية ذاتية، على الرغم من وضوح وحدة التصور فـي الوقفـة الطلليـة، ووحدة التفكير الجمعي"[1]

وليست صورة الأطلال هي الصورة الوحيدة التي نالت قيمة فنية عالية، فقـد اهتم الدارسون أيضا بصورة الرحلة والإبل وأولوها عناية كبيرة، فقد نالت معلقـة طرفة –مثلا- مكانتها العالية لما تضمنته من تصوير دقيق للإبـل، جعـل نولدكـه يتوقف حائرا أمام هذه الصور الفنية الرائعة.

وقد بقي الاهتمام منصبا على وعي الصورة وجودتها دون أن تُؤلـف فيهـا كتب تتناولها وتقف عليها حتى العصر العباسي، فقد كُتبت فيها مجموعة كبيرة مـن الكتب، وأولتها اهتماما منقطع النظير، حتى أننا لا نكاد نجد كتابا يتحدث عن الشعر إلا ونجد في طياته تحليلا لمجموعة من الصور الفنية، وأول أنواع الصور ظهـورا في الساحة النقدية هي الصور البلاغية بما احتوت عليه من تشبيه واستعارة ومجاز، وهذه الصور كانت انطلاقة الشاعر إلى عالم الخيال كما هي انطلاقـة الناقـد إلـى التحليل، واجتماع الصورة مع الخيال جعل الشاعر يبدع في فضاءات شعرية قـد لا يفكر فيها إلا الشاعر نفسه، كما ارتبطت كل مـن الـصورة والخيـال بالعاطفـة، فامتزجت هذه الثلاثية لتكون نماذج شعرية تتفاوت في الإتقان والإبداع، إلا أنها في الوقت نفسه أوجدت دراسات نقدية أَثْرتْ الساحة الأدبية وخلقت أفكارا جديدة.

ويعد عبد القاهر الجرجاني أكثر النقاد حماسة للصورة في كتابيـه الأسـرار والدلائل، وأكثر حديثه كان عن الصورة البلاغية بما يتعلق فيها من التشبيه، ويضع إصبعه على مواضع الجمال فيها يقول:

"والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به إلا بعد تثبت وتذكر"[2]

---

[1]- المطر في الشعر الجاهلي، د. أنور أبو سويلم، ط1، دار عمار، عمان، 1407- 1987 ص106

[2] - أسرار البلاغة تحقيق هـ. ريتر ، مطبعة وزارة المعارف، استنبول، ط2 ،1399 - 1979 ، ص 144

فالجرجاني يرى أن موطن الجمال في التشبيه سيكون في غرابته وعدم سرعة الخاطر إليه؛ لأن التشبيه المألوف شيء عادي لا يوحي بالإبداع والابتكار، وأي ابتكار في معنى قد طُرق إلى المسامع وعرفته الذائقة الفنية[1].

وعبر جابر عصفور عن أفكار عبد القاهر بعبارات معاصرة مؤداها: إن أهم ما يميز الشاعر البارع عن غيره هو تلك القدرة الذهنية التي تجعله ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه، ويكشف علاقات لم يلتفت إليها معاصروه أو أسلافهم، إن الشاعر إنسان متخيل، والتخيل قدرة ذهنية إذا عملت في رعاية عقل مفرط الذكاء، دائم الوعي والجهد، انتهى صاحبها إلى ما لم ينته إليه سواه، فيتوصل إلى إدراك الاتفاق بين العناصر، ويكشف عن الاتفاق الكامن بين الأشياء، ومن ثم تتوافق الأنواع المختلفة، وتتآلف الأجناس البعيدة[2].

وناقش الآمدي الاستعارة على أساس لغوي محض وفهمه لها فهم جامد، فهو لا يقدر حرية الشاعر في تعامله مع اللغة، ولا يقدر ما في الاستعارة نفسها من تفاعل وتداخل في الدلالات، وألح الآمدي على محدودية التعبير الاستعاري وضرورة خضوعه للتقاليد اللغوية والعرف المجازي المأثور[3] ويقول: "وليس كل شيء يحمل على المجازات"[4]، كما اهتم حازم القرطاجني بالصورة بقوله: "يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس هيآته ودلالته"[5]

فقد عد البلاغة صناعة، ووضع أسساً محددة للحكم على النصوص وربطها باللفظ وأثره في النفس وبالصورة وأثرها في النفس، وكأنه يربطها ربطا وثيقا بالإثارة، وقد وضح ذلك جابر عصفور بقوله: "ومؤدى هذا النص أن دراسة العمل الأدبي عند حازم تقوم على ثلاثة عناصر:

---

[1] - المصدر نفسه ص 147

[2] - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، دار المعارف، القاهرة ص 204

[3] - المرجع نفسه ص 240

[4] - الموازنة ص 523

[5] - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، منهاج البلغاء وسراج والأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس 1966 ص 17

1- الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي
2- المعاني أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقي
3- العالم الخارجي الذي هو أصل الصور الذهنية التي يتشكل منها العمل الأدبي"[1]

واهتمام القدماء بالصورة البلاغية كان واضحا، فهذا ابن أبي عون يقول: "إن الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء، منه المثل السائر، ومنه الاستعارة الغريبة، ومنه التشبيه الواقع النادر....وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسط أو دون، لا طائل فيه ولا فائدة معه، ورأيت أجل هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيه وذلك أنه لا يقع إلا لمن طال تأمله ولطف وميز بين الأشياء بلطيف فكره"[2]

وفي النص السابق نجد اهتماما وتركيزا على الصورة، فابن أبي عون يقسم الكلام إلى ثلاثة أقسام هي المثل والاستعارة والتشبيه، ولا كلام بدون هذه الثلاثة، وأصعبها هو التشبيه، وذلك لأن التشبيه الحسن ليس بمقدرة كل شاعر بل هو للمقتدر من اللغة، صاحب الإحساس اللطيف والطاقة الشاعرية، وذلك لما للتشبيه من أبعاد ترتقي بالشعر، ويدل هذا على ثقل الصورة وعظمها في ذهن ابن أبي عون.

"والتعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع"[3]

هذا التلاحم الذي يشير إليه عصفور هو مرد تفضيل الاستعارة على التشبيه في كثير من الصور البلاغية، فالتصوير يكون أعلى شأنا إذا شعرنا بالتمازج بين كل من المشبه والمشبه به حتى كأنهما شيء واحد، ويلغي الثنائية التي تعودنا عليها عند دراستنا.

---

[1] - الصورة الفنية ، جابر عصفور 61

[2] - التشبيهات ، ابن أبي عون، صححه محمد عبد المعيد خان، جامعة كمبردج، 1369 – 1950 ص 1 -2

[3] - جابر عصفور 224

وقد اهتم الحاتمي بالاستعارة فهو يرى أن موقعها في البيان فوق موقعها في الحقيقة حتى تكون استعارة لطيفة، إذ إن الاستعارة تعني "نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم تجعل له"[1]

ثم قسمها إلى ثلاثة أضرب: الأول هو الاستعارة المستحسنة وهي التي موقعها في البيان فوق موقع الحقيقة، والثاني وهو الاستعارة المستهجنة، وسميت بهذا لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ ما يعقل، والثالث أحسن من الثاني، لأنهم استعاروا لما لا يعقل اسما لما يعقل[2]

ويعد المرزوقي واضع عمود الشعر العربي بفروعه السبعة الذي جعله العرب مقياسا لجودة أشعارهم ولم يغفل حديثه عن التشبيه والاستعارة وإنما أولاهما أهمية كبيرة فجعل كل واحد منهما أساسا من عمود الشعر يقول: "عيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقُه ما لا ينتقِض عند العكس، وأحسنه ما أُوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس"[3]، ثم يقول وأقسام الشعر ثلاثة: "مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة"[4]

إن القواعد التي وضعها تعكس عقلية العالم لا الأديب، فقد استطاع تحويل تجربة الشعر بكل ما تحمل من ذاتية وخصوصية، إلى تجربة ذهنية عميقة تتضمن الكثير من التركيز، ولكنه في الوقت نفسه استطاع وضع الصورة في مكانها الذي تستحقه عندما ذكر تقسيم الشعر إلى ثلاثة أصناف مما منح الصورة ثلثي الكلام، وفي بداية كلامه جعل الثلث الأول هو المثل السائر.

---

[1] - الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي، محمد بن الحسن الحاتمي الكاتب، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت 1385- 1965 ص 69

[2] - المصدر السابق ص 69- 72

[3] - شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، مطبعة لجنة التأليف والنشر – القاهرة – 1371- 1951 ص 9

[4] - المصدر نفسه ص 10

ويعد المرزوقي عيار الاستعارة الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب الطرفان المشبه والمشبه به.[1]

ونرى أن اهتمام القدماء كان بالصورة البلاغية تحت مسميين أساسيين هما التشبيه والاستعارة.

هذا في ضوء دراسة الصورة البلاغية المتبلورة في الذهن القديم، إلا أن الدراسات المعاصرة أكثر بعدا وأعمق أثرا، إذ إن إضافة ملامح الصورة الفنية والصورة الشعرية أَثْرت الدراسات الأدبية.

ولم تعد الصورة الآن محدودة على مشبه ومشبه به، وإنما أصبحت تقوم على "ما تعطيه الحواس،وما يتناثر قريبا منا من فتات الحياة الأليفة"[2]، وهذا ما لم يره البلاغيون في دراساتهم القديمة.

وقامت دراسات كثيرة حول البلاغة القرآنية، ووقف العلماء والباحثون أمام التشبيهات والاستعارات وقفات طويلة، فقد أجمعوا كلهم على وجود التشبيه في القرآن فهذه حقيقة لا مناص منها، يقول محمد الصغير أن "المجاز القرآني ينقل اللفظ من صورة إلى صورة أخرى على النحو الذي يريده المصور فإن أراد صورة متداعية في القبح ساق اللفظ إليها ما يمثل تلك الصورة بما هو أردأ منها في صيغتها الحقيقية فأنت تستطيع في المجاز تكييف النص الأدبي نحو المعنى المراد دون توقف لغوي أو معارضة من دلالة اللفظ المركزية وذلك بحسب ما تريده من إثارة النفس أو إلهاب العاطفة، أو إذكاء الشعور في حالتي الترغيب والتنفير"[3]

وقد قسم الدارسون المجاز القرآني إلى قسمين "لغوي وعقلي، فاللغوي ما استفيد فهمه عن طريق اللغة وأهل اللسان بما يتبادر إليه الذهن العربي عند الإطلاق في نقل اللفظ من معناه الأولي إلى معنى ثانوي جديد، والعقلي ما استفيد فهمه عن

---

1 - المصدر نفسه ، ص11

2 - الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، ط2 1401، 1981 ص64

3 - مجاز القرآن محمد حسين الصغير، ط1 ، 1994 ، دار الشؤون الثقافية، العراق بغداد ص 94

طريق العقل وسبيل الفطرة من خلال أحكام طارئة، وقضايا يحكم بها العقـل لـدى إسناد الجملة"[1]

وكثرت الإشارات القرآنية والحديث حول المجاز، فمنهم من وافقـه وقـسمه وحلله ومنهم من نفى وجود المجاز أصلا، إذ إن القرآن الكريم سلسلة من الحقـائق وقد رد الزركشي على من نفى المجاز في القرآن الكريم: "وهذا باطل ولـو وجـب خلو القرآن من المجاز لوجب خلوه من التوكيد والحذف وغيره، ولو سقط المجـاز في القرآن سقط شطر الحسن"[2]

وكانت أغلب الدراسات القرآنية نصوصا تطبيقية للآيات القرآنيـة التـي لا يتسع المقام هنا للإحاطة بها.

الصورة عند المحدثين

إن المفهوم الحديث للصورة "يجعل الصورة تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو بالموازنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة، عنصر ظاهري وآخر بـاطني، وأن جمال ذلك التناسب أو الموازنة يحدد بعنصرين آخرين هما الحافز والقيمة، لأن كل صورة تنشأ بدافع إلى قيمة"[3]، وقد أدخل الرباعي هنا الفهم العقلي للصورة، وحاول أن يحدد عناصرها، فرأى أن هناك عنصرا ظاهريا واضحا معروفا يدركه المطلـع بسهولة على الصورة، وعنصرا آخر باطنيا بحاجة إلى فطرة فنيـة وروح نقديـة، يظهران من خلال الحافز الذي يجعل الشاعر ينشئ صورته القيمة التي يختزلها في ذهنه، التي تجعل الصورة ذات معايير جودة متميزة.

ويرى بدوي أن الصور الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجـردة إلى هيئآت وأشكال تنتقل بالحواس[4]

---

[1] - المرجع نفسه ص 76

[2] - البرهان في علوم القرآن الزركشي في علوم القرآن ، للإمام بدر الدين محمد بن عبد ا الزركشي ، قدم له وعلق عليه مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، 1422هـ - 2001م 2 :255

[3] - الصورة الفنية عند أبي تمام ص(85-86)

[4] - في الشعر الأوروبي، عبد الرحمن بدوي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات ط2 1980 ص72

وركز هورتيك على الحواس في إبداع الصورة فقد رأى أن السمع والبصر هما المادة الوحيدة للإبداع في الصور بينما لا تؤلف الأحاسيس الأخرى كالشم والذوق تراكيب ثابتة يمكن أن ترتبط بها فكرة من الأفكار.[1]

ويعد الجانب الحسي مهما في الصور، أما الجانب الباطني فهو أفكار الشاعر ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة[2]، يقول كروتشيه "كل منظر حالة نفسية"[3]

وفلسفة كروتشيه في المعرفة تقوم على دعامتين الأولى إدراك بالعقل ينتج فلسفة ومنطقا، الثانية: إدراك بالحدس المشحون بالعاطفة وينتج شعرا وصورا[4]

إلا أن العاطفة تأخذ الاهتمام الأكبر عند كروتشيه في رسم الصور يقول: "وما الفن في الحقيقة إلا التكافؤ بين العاطفة التي في داخل الفنان وبين الصور التي يخرج بها هذه العاطفة"[5].

وكروتشيه ينادي بتكامل الصورة وتكامل الكلمة وليس أي كلمة وإنما الكلمة الباطنية التي تحمل أبعاداً ودلالات خفية، هذه الدلالات أكثر ما ترتكز في الصورة فهي التي تحلق بالقارئ إلى فضاءات شعرية، وتقوده إلى طرق جديدة ما كانت في خاطره يوما، وكلما كان الشاعر أكثر عمقا في الرؤية كان أقدر على التحليق في فلك المعنى الجديد، يقول كروتشيه: "إذا نحن استطعنا أن نسيطر على الكلمة الباطنية، أو أن نكون موضوعاً موسيقياً فإن التعبير لا بد أن يجيء كاملا، وذلك كل ما نريد"[6]

---

[1] - الفن والأدب، لويس هورتيك، ترجمة: بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة والإرشاد - دمشق ص19

[2] - الصورة الفنية عند أبي تمام ، عبد القادر الرباعي ص 87

[3] - المجمل في فلسفة الفن ، كروتشيه، بندتو كروتشيه، ترجمة: سامي الدروبي، القاهرة، دار الفكر العربي، 1947 ص 49

[4] - المرجع نفسه ص 8

[5] - المرجع نفسه ص8

[6] - الصورة الأدبية مصطفى ناصف ص33

كما اهتم المعاصرون بالتشبيه بكونه أهم عناصر الصورة، ورأوا أن التشبيهات "تنعش حواسنا على الدوام وتثير البهجة في نفوسنا وهي لا تتعدى الحواس"[1].

إن هذه الوقفة تجاه التشبيه تعني تجاوز القيم الشكلية التي اهتم بها القدماء، والتي أصبح التركيز فيها على عمق المعاني وروح التشبيه ومدى أثره في نفس المتلقي، فحتى نصدر الحكم على تشبيه وآخر علينا عرضه على الحواس فهي المقياس الذي يتقبل أو يرفض هذا التشبيه أو ذاك، ولم يعد لشكل التشبيه وأدواته أهمية تُذكر.

وتعد الاستعارة أكثر عمقا في الشعر حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصور الحسية، وترى إليزابيث درو أنه "ليس هناك ضرورة تحتم أن تكون الصورة دائما حسية"[2]

هذه الخروجات عن العقلية القديمة هي التي منحت الصورة حيويتها ورونقها في آن واحد، كما أن مجال الاستعارة أوسع وأجمل إذا تمتعت بالعمق وصفاء العاطفة.

وأكد ويليك على فاعلية الصورة قائلا: "قد علق كثير من الأهمية على الصفات الحسية للصور، إن ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس"[3]

وهذا طرح جديد حتى في الفكر الحديث نفسه، فهو قد وصلها بقطبين إنسانيين هما الذهن والإحساس، ونحى جانبا ما يمكن أن تتمتع به الصورة من حيوية.

---

[1] - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيت درو، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة ، بيروت، 1961 ص 61

[2] - المرجع نفسه ص 61

[3] - نظرية الأدب، ويليك وارن وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1985، الدار البيضاء، المغرب، ص 194

وتعدد الذين قالوا بأقسام الاستعارة ونظر إليها البلاغيون من وجهات نظر متعددة ساهمت في تحليها بأبعاد جديدة في الذائقة الفنية من ذلك تقسيم الرباعي الذي يختار لها أربعة أقسام هي:

الاستعارة المثلية التي تقوم على حلول حسي محل حسي آخر، والتجسيدية وتقوم على حلول معنى مفهوم في مادي محسوس والاستعارة التشخيصية وتقوم على حلول أشياء حسية جامدة في الإنسان، والتجسيمية وتقوم على حلول معنى مجرد في صورة إنسان[1].

لذلك انفلتت الصورة من قيدين الأول قيد التشبيه والثاني هو قيد الصناعة الذهنية[2]. ولم يعد للصورة شكل واحد أو عاطفة ثابتة، فلكل أديب تجربته الخاصة المتفردة التي يستقيها من ثقافاته وفكره ومشاعره، لينتج نصا أدبيا متميزا.

لذلك إذا أردنا دراسة التشبيه أو الاستعارة أو الصورة عامة فلا بد من تناول كل نص منفصل عن سواه إذ إنه لا يوجد قاعدة ثابتة تُعنى بالمفهوم الشامل للصورة فكل تجربة لها تفردها وخصوصيتها وأبعادها الفنية بما يمتلك الكاتب من قدرات وطاقات إبداعية.

الدراسة التطبيقية

تعد الصورة في العصر العباسي محور اهتمام كثير من الشعراء والنقاد، فهم قد استوعبوا الفكر القديم بنصوصه الشعرية، وأدركوا إبداعات الشعراء وتفننهم، فأخرجوا نتاجا شعريا مليئا بالصور والتشبيهات والاستعارات، التي سنقف في هذا الفصل لتحليلها وبيان الأثر القرآني فيها.

الصورة الشعرية

هذا النوع من الصور قديم قدم الشعر نفسه، والشعر الجاهلي حفل به ومن أوضح ما نراه في الصورة الشعرية وصف الأطلال، وقد حافظ الشعراء على أهميتها من خلال تقليدها وبناء صور مشابهة لتلك الصور التي نجدها في العصر

---

[1] - الصورة الفنية عند أبي تمام ص168

[2] - الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت لبنان، ص16

الجاهلي حتى أن أغلب الشعراء في العصر العباسي يصطنعون أسلوبين: "أسلوب قديم يصفون فيه الأطلال، وأسلوب جديد يعبرون فيه عن أوضاع ذاتية خاصة فجمعوا لذلك القديم إلى الجديد بشكل ازدواجي بارز الحدود، أما أبو تمام فقد قضى على مثل هذا الازدواج في الأسلوب وحور القديم وأحاله جديدا وذلك بإعادة ترتيب مواده وفق حالته الانفعالية أو الفكرية"[1]، يقول[2]:

يا برقُ طالع منزلا بالأبرق واحد السحاب له حداء الأنيق

دِمن لَوتْ عزم الفؤادِ ومزقتْ فيها دموع العين كل ممزق

فأبو تمام هنا قد جمع بين التقليد الطللي واستلهام النص القرآني من قوله تعالى: "وقَالَ الذِين كفَرُوا هلْ نَدلكُم علَى رجلٍ ينَبِّئُكُم إذَا مزقْتُم كُل ممزقٍ إنكُم لَفِي خَلْقٍ جدِيدٍ"[3].

هذا الجمع بين الطلل والاقتباس جعل الصورة أكثر شعرية فنحن أمام صورة طللية تقرب أن تكون جاهلية، فالبرق الذي يطالع المنزل، وحداء النوق والدمن التي لوت القلب ومزقتها الدموع، والإنسان الجاهلي تعلق بالمطر والإبل وعدهما شيئين مهمين في حياته "لأن الإبل تشتاق للمطر وتفرح به، ولأن رحلات الصحراء والهجرات المتوالية كانت في أغلبها بحثا عن الماء والمرعى"[4] وقد أتى أبو تمام باللفظة القرآنية "كل ممزق" ليدل على عظم الألم الذي حمله في نفسه.

وأُغرم أبو تمام بوصف القرآن الكريم للساحرات يستعيده في مواقفه مع من يحب قال في إحدى صوره[5] مستعيدا قول ا تعالى: "ومِن شَر النفاثَاتِ فِي الْعقَدِ"[6]

السالِباتِ امرءاً عزيمتَه بالسحر والنافثات في عقَده

[1] - الصورة الفنية عند أبي تمام ص 242

[2] - ديوان أبي تمام 2: 406

[3] - سورة سبأ آية 7

[4] - المطر في الشعر الجاهلي، ص 190

[5] - ديوان أبي تمام 2: 450

[6] - سورة الفلق آية 4

وأحدث أبو تمام انزياحا جميلا هنا، فقلب المعنى من مفهوم السحر الذي يستعاذ منه إلى السحر الجميل الذي يأسر المرء، ويسلب منه عزيمته وقوته، فقد استطاع أن يستلهم الفكرة القرآنية في بيته هذا.

وقال في صورة أخرى[1]:

سـيافةُ اللحظاتِ تغْدو بالسحرِ في عقدِ النهى

فقد حرص أبو تمام "على أن يضع لكل صورة وضعا خاصا، ولكنه ظل محافظا في كل وضع على الطابع الشخصي والفحوى القرآني معا"[2].

وتتعدد مجالات الصورة في الشعر العربي، وهي تبوح بالثقافات التي يحملها الشاعر، فقد أصبح بوسعنا الآن أن نعرف ثقافات الشاعر دون أن نعود إلى مصادر حياته وذلك بالعودة إلى شعره[3]، ومن الشعراء الذين تعددت مجالاتهم أبو تمام ويصف الرباعي مجال الصورة عنده بأنه "بحر واسع ترفده روافد مختلفة أول هذه الروافد الثقافة الدينية، إن تأثر الشاعر بالقرآن كبير جدا كما تدل على ذلك صوره التي اقتبسها منه، فهي كثيرة حتى أن عدداً منها ليس بالقليل كان يرد أحيانا في قصيدة واحدة، لقد أورد في قصيدة قافية مثلا أربع صور قرآنية"[4] قال في أولها[5]:

قد سقتني الأيام من يدها سماً م لفقدي لها بكأس دهاق

مستعيدا قول ا عز وجل: "إِن لِلْمتقِين مفَازا، حدائِقَ وأَعنَابا وكَواعِب أَتْرابا وكَأْسا دِهاقًا"[6]، وقال في ثانيها[7]:

لو تَطَلعتَ في ودادي إذاً فا جاك بين الحشا وبين التراقي

مستوحيا قوله تعالى: "كَلا إِذَا بلَغَتْ التراقِي"[8]

وقال أبو تمام[1]:

---

[1] - ديوان أبي تمام 2: 450

[2] - الصورة الفنية عند أبي تمام ص 60

[3]- انظر مثلا ثقافة أبي تمام من خلال شعره، ابتسام مرهون الصفار، بغداد، وزارة الإعلام، 1975

[4]- المرجع نفسه ص 59

[5] - ديوان أبي تمام 2: 448

[6] - سورة عم آية 21-23 والدهاق هي المفعمة انظر معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 175

[7] - ديوان أبي تمام 2: 449

[8] - سورة القيامة آية 26

هم شَليلٌ ونثرةٌ حين لُفّتْ في غداة الهياج ساقٌ بساق

مثيرا في الأذهان قول الباري: "والْتَفتِ الساقُ بِالساق"[2]

وقال أيضا[3]:

لو رأوا كوكب المنايا لَظَلّوا نحوها مهطعين بالأعناق

مستلهما الآية الكريمة:" مهطِعِين مقْنِعِي رءوسِـهم لا يرتَـد إِلَـيهم طَـرفُهم وأَفْئِدتُهم هواء"[4]

"وهو لا يستعيد ألفاظا قرآنية بقصد الصنعة والتجميل، وإنما يستعيد مواقـف وذكريات لها قدر كبير جدا من الشعور في وجدان كل مسلم"[5] فالكأس الدهاق فـي الذهن الإسلامي هي صورة كأس الشراب الممتلئ في الجنة، ولكن أبا تمـام غيـر مسار الصورة، ليجعله كأسا من السم المملوء أسقته الأيام له.

وظهر الانزياح في كثير من شعر أبي تمام فلم يترك صورة في موضـعها، ومن هنا نجد أنفسنا أمام تناص قرآني مخالف لما ثبت في أذهاننا ولكنه ينقله نقلـة قوية، فلو نظرت إلى حبه لوجدته بين الحشا والتراقي، ومن هنا تخرج الروح، فهي أكثر المناطق في الجسم البشري التي تُشعر بالهيبة والخوف، ولكن الشاعر نقله إلى موضع الحب أكثر المواضع لطافة وليونة، وهنا غير مسار الكلام فبينما هـي فـي الآية رسم لألم حاد نراها عند الشاعر حالة عاطفية قوية.

ثم يصل إلى صورة التفاف الساق بالساق من لحظة الموت إلى وقت المعركة الذي تشتد فيه المصائب، واستلهم أبو تمام هذه الصورة بالذات لما فيها من الهيبة في ذهن كل إنسان، فإن أصعب المواقف في الذهن البشري هو لحظة النزع لما فيها من معان لا يستطيع الإنسان تصورها، وتأتي صورة التفاف الساق بالساق دلالة إضافية على صعوبة هذه اللحظة، وقد أحسن الشاعر إذ استطاع أن يـستلهم هـذا المعنـى لينسبه إلى موقف الحرب وما فيها من الخوف والاضطراب.

---

[1] - ديوان أبي تمام 2: 451

[2] - سورة القيامة آية 29

[3] - ديوان أبي تمام 2: 451

[4] - سورة القمر آية 8

[5] - الصورة الفنية عند أبي تمام ص 60

ثم يأتي بالصورة التالية ليعكس مقدار هيبة الممدوح وقدرته فلو رأى الأعداء الموت أمامهم لذهبوا إليه صاغرين مهطعين، ومثال ذلك ما نقرؤه عند البحتري[1]:

ما إن تني فيه الأسنّة والظُبا   لطُلى الفوارس سجدا وركوعا
لما رأوك تبددت آراؤهم   وغدا مصارع حدهم مصروعا
فدعوتَهم بظُبا الصفيح إلى الردى   فأتَوك طُراً مهطعين خُشُوعا

لقد جاءت الصورة إلى حد ما مجازية، فهي تتطلع من مرآة لا تلاحظ الحياة فيها وجهها بقدر ما تلاحظ بعض الحقيقة حول وجهها[2]

والقول بأنها "إلى حد ما مجازية" يعني تفاوت المجازية من صورة لأخرى، فقد تغرق في الخيال حتى تصبح أكثر عمقا في مجازيتها، وقد تكون قريبة من الواقع حتى لا نكاد نلمح فيها المجاز واضحا، فالممدوح يأتيه الفوارس ركعا وسجدا إذا برزت سيوفه ورماحه، وليس هناك أكثر من خضوع الركوع والسجود الذي وصف ا تعالى به عباده المتقين في قوله: "تَراهم ركعاً سجداً يبتَغُون فَضلاً من الله"[3] والركوع والسجود عند الشاعر هما حالة من الخوف والفزع يوضحها في البيت التالي عندما يرى أن الفوارس ضاعت آراؤهم لمجرد رؤيتهم للممدوح، وكانت رؤيتهم للسيوف بمنزلة دعوة من الممدوح لهم للموت، وقد استجابوا مسرعين أذلاء دون تردد.

والصورة مغرقة في المجاز، فالممدوح لديه هيبة لم نشهد مثلها لبشر، حتى أن الفوارس على قوتهم يأتون خاضعين صاغرين، وهم يعلمون أنهم يسيرون إلى الموت، ولكنهم لا يستطيعون قول لا.

وتتعدد الصور وطريقة طرحها فمنها المباشر ومنها غير المباشر، إلا أنها في المجمل العام تقوم بانزياح في المعنى المراد في الأبيات الشعرية، ومن جميل ما قيل في الاقتباس صورة الناقة التي يرسمها أبو تمام في حجة حجها[4]:

---

[1] - ديوان البحتري 3: 1256
[2] - الصورة الشعرية ص21
[3] - سورة الفتح آية 29
[4] - ديوان أبي تمام 4: 533- 535

لعلّك ذاكـر الـطلل القديم   وموفٍ بالعهودِ على الرسوم

وواصِف ناقة تَذر المهارى   موكلـةً بـوخْـدٍ أو رسـيمِ[1]

أتيتُ القادِسـيةَ وهي ترنو   إليّ بعيـن شـيطان رجيـم

فما بلغت بنا عسـفان حتى   رنت بلحاظ لُقمـان الحكيـم

فمرتْ مثلما يمشي شـهيد   سـويا على صراط مسـتقيم

فهو يقف على الأطلال يتذكر عهودها القديمة، كما يتذكر الناقة التي تنظـر إليه بعين شيطان رجيم، ثم قلبت تلك النظرة إلى نظرة لقمـان الحكـيم، فأصـبحت كالشهيد الذي يسير على صراط مستقيم، مستلهما قوله تعالى: "أَفَمن يمشِي مكِبا علَى وجههِ أَهدى أَمن يمشِي سوِيا علَى صِراطٍ مستَقِيمٍ"[2]

هذا التشخيص للناقة ركز على الزمن فقد كانت نظرة الناقـة شـيطانية ثـم انقلبت عند اقترابها من ديار الحج إلى نظرة حكيمة مؤمنة كنظرة لقمان المذكور في القرآن الكريم ثم انتهى بها الأمر إلى أن تصبح هذه الناقة كالشهيد الذي يسير علـى الطريق المستقيم، فجاء الشاعر بصورة مفعمة بالحياة والحركة ليخلـق جـوا مـن الحيوية في صورته غير الثابتة.

ومن الصور المستقاة من النص القرآني ما ورد عند الهمذاني في قوله[3]:

لا يغرنـك الـذي   أنـا فيه من الطلـب

أنا في ثروة تُشَـق   م   لهـا بردة الطـرب

أنا لو شـئت لاتخذ   تُ سقوفا من الذهب

أنا طوراً من النبيط   وطـوراً من العرب

وهي مقتبسة من قوله تعالى: "ولَولا أَن يكُون الناس أُمةً واحِدةً لَجعلْنَـا لِمـن يكْفُر بِالرحمن لِبيوتِهِم سقُفًا من فَضةٍ ومعارِج علَيها يظْهرون"[4]

---

[1] - المهارى: نوع من الإبل، الوخْد: ضرب من سير الإبل، وهو سعة الـخَطْو فـي الـمشي، انظر لسان العرب مادة (مهر، وخد)

[2] - سورة الملك آية 22

[3] - ديوان بديع الزمان الهمذاني 34

[4] - سورة الزخرف آية 33

والقصد مختلف تماما عما ورد في نص الآية الكريمة، فالآية تتكلم عن الكفار الذين يريد ا أن يجعل لبيوتهم في الدنيا سقفا من فضة، ويمتعهم متاعـا عظيمـا استدراجا لهم، أما قول الهمذاني فهو يتكلم عن نفسه فهو على الـرغم مـن هيئتـه الفقيرة فإنه يستطيع أن يكون سقف بيته ذهبا، وعلى الرغم مـن جمـال الـصورة ولطافتها يبقى قالبها اللفظي قليل الجودة، فيه شيء من الركاكة، ومع ذلك فالتنـاص القرآني أسهم في إضفاء جمال هادئ على الصورة.

والصورة المقتبسة من القرآن بحث له لذة، فهو يقتبس الصور القرآنية لتقـع في قلب الشاعر ليأخذها ويفيد منها في معانيه مثـل قـول الهمـذاني فـي ملـك جورجان[1]:

إذا ما حللت بمغنـاهم رأيتَ نعيما وملكا كبيرا

فديار ملك جورجان كأنها الجنة من روعتها، وهذا أخذ مباشـر مـن قولـه تعالى: "وإِذَا رأَيتَ ثَم رأَيتَ نَعِيما وملْكًا كَبِيرا"[2]

وتظهر رقة الصورة في قول كشاجم يصف ألواح أبنوس[3]:

لو كن ألواح موسى يوم يغضبه هارون لم يلقِها خوفاً من الندم

الصورة رقيقة، وهو يريد أن يصف جمال ألواح الأبنوس، فيقتـبس موقـف موسى مع هارون بعد أن عبد قومه العجل، فألقى موسى الألواح على الـرغم مـن أهميتها وعظمها وما تحمل في ثناياها من القضايا الجسام، ويعلق كشاجم أن الألواح لو كانت ألواح الأبنوس التي رآها الشاعر لما ألقاها موسى عليه الـسلام؛ لأنهـا - بنظر الشاعر- أجمل وأثمن، وفي الصورة مبالغة، إلا أننا لا ننكر روح القرآن التي أَثْرتْ الصورة هنا وجعلتها تبدو أكثر جمالا وأحلى رونقا، هذه الصورة أضفت على البيت جمالية واضحة، ما كانت لتظهر لو أنه وصف الألواح كما هـي، واللوحـة جميلة، وتعد صورة حركية نفسية في وقت واحد، أفاد من المعنى القرآني وغير بما يتناسب مع معانيه.

---

[1] - ديوان بديع الزمان الهمذاني ص 74

[2] - سورة الإنسان آية 20

[3] - ديوان كشاجم 455

ومن الصور المستقاة من القرآن الكريم قول المتنبي[1]:

ولو حملتْ صم الجبال الذي بنا غداة افترقنا أوشكتْ تتصدع

وفي البيت مبالغة، فالأمر الذي يحمله المتنبي لو عرض على الجبال لأوشكت تتصدع من عظمته ومهابته وثقله، وهذا دأب المتنبي فهو ينسب إلى نفسه دائما علو الهمة وثقل المسؤولية التي يحملها على عاتقه وقدرته العظيمة على حمل كل هذا.

ولكن ابن وكيع[2] له رأي آخر فهو يرى أن بيت المتنبي مـأخوذ مـن قـول الشاعر[3]:

واكتُم ما بي من هواك ولو يرى على جبلٍ صـلْدٍ إذا لـتصدعا

وقول الآخر:

صبرتُ على ما لو تحملَ بعضه جِبالُ شروري أوشكت تتصدع

وقول ابن الرومي[4]:

شكوى لو أني أشكوها إلى حجرٍ أصم ممتنـع الأركان لانفـلقا

فابن الرومي يحمل بين جنباته شكوى عظيمة لا تستطيع الحجارة تحملها

ويقول ابن وكيع[5]: "هذه الأبيات تتناسب معانيها ومبانيها ولا زيادة لـه –أي للمتنبي- فيها وأصحابها أحق بها منه"

لقد جرد ابن وكيع المتنبي من فضل الإبداع في بيته هنا، ولو تأملنا بيت أبي الطيب والأبيات الشعرية الأخرى لوجدنا أنها استقت مادتها من قوله تعـالى: "لَـو أَنزلْنَا هذَا الْقرآن علَى جبلٍ لرأَيتَه خَاشِعا متَصدعا من خَشْيةِ اللهِ"[6] فلمـاذا نجعـل الفضل لباقي الشعراء ونحرم المتنبي منه لا لشيء إلا لأنه استقى معنى من القـرآن سبقه إليه الآخرون.

---

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي 2: 236

[2] - المنصف للسارق والمسروق منه، تصنيف أبي محمد الحسن بن علي بن وكيع، تحقيق: عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1994 1:288

[3] - نسب العكبري البيت للبحتري وليس في ديوانه ، انظر حاشية ديوان أبي الطيب المتنبي 2: 237

[4] - البيت ليس في ديوانه

[5] - المنصف 1: 288

[6]- سورة الحشر آية 21

والبحتري يكتم حبه الذي لو ظهر على جبل قاسٍ لتصدع، فالجبال لا تستطيع أن تحمل الحب الذي في قلبه، وابن الرومي يحمل في نفسه شكوى عظيمة لا تحتملها الحجارة الشديدة، والمعنى ذاته مقتبس من الآية السابقة، فلماذا جعل ابن وكيع الفضل للبحتري وابن الرومي وجرد المتنبي منه؟

لا ينكر أحد أن أبا الطيب أورد معنى سبق ذكره عند الشعراء، إلا أنه في الوقت نفسه تفوق عليهم في بنائه لبيته الشعري، فلماذا لا تعد إفادته ممن سبقه حجة له لا عليه؟

ومن تعليقات ابن وكيع أيضا على بيت المتنبي القائل[1]:

يا لك الويلُ لَيس يعجز موسى　　　رجلٌ حشو جلده فِرعون

وقد أخذ معناه من أبي نواس في قوله[2]:

فإن يك فيكم إثم فرعون باقيا　　　فإن عصا موسى بكف خَصيبِ[3]

وصاحب المنصف ما أنصف في كثير من أحكامه المتعلقة بأبي الطيب، فهدف في كتابه إلى تتبع مزالق المتنبي، لذلك جار عليه في كثير من الأحيان في حكمه كالمثال السابق، فقصة موسى عليه السلام واضحة الرؤية في القرآن، ويحق لأبي الطيب كما يحق لأبي نواس الإفادة منها، ولا أدري على ماذا اتكأ ابن وكيع في حكمه على أن أبا الطيب أخذ المعنى من أبي نواس؟ والمتنبي لم ينص على عصا موسى ومعجزته في جعل ا لها حية تسعى، وهو المعنى الذي أراده أبو نواس، ولكن المتنبي أشار إلى معجزات النبي موسى دون ربطها بالعصا، فالأخذ بعيد من خلال تتبع الصورتين.

وعلى أية حال تبقى الصورة التي رسمها المتنبي هنا صورة إبداعية فيها تجديد لطيف، فالرجل جلده محشو بمادة فرعون، وقصد بذلك وصفه بالسوء، ويقول إن هذا الرجل ليس يصعب على موسى أن يناله.

---

1 - المنصف 1: 372 لم أقف على البيت في الديوان

2 - ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، 1953 ص484

3 - المنصف 1:372

ويرى مصطفى ناصف "أن الشاعر يجنح إلى نسق الأشياء يخالف ما نـرى وما نعرف من أجل الوصول إلى الحقائق المستقرة"[1]، وهذا ما ظهر عند أبي الطيب في بيته السابق، فنحن نرسم صورة لفرعون نراها في أذهاننا ونعرف أنـه رجـل كافر، إلا أن المتنبي نقلنا إلى رؤية جديدة ومعرفة جديدة فأصبحنا نرى فرعون مادة سوء تُحشى بها الجلود، ومع ذلك ليس في ذلك صعوبة على الممدوح في معرفة هذا الرجل وتأديبه.

فالشاعر له هدف يريد أن يصل إليه من خلال تصويره أو حقيقـة يريـد أن يثبتها أو جمالية ما يريد أن يحققها، فهذه الأهداف الثلاثة هي محور بناء الـصورة ويقول أبو تمام في رثاء الطوسي[2]:

تردى ثياب الموت حمراً فما دجا   لها الليل إلا وهي من سندس خضر

تنساب الكلمة والصورة معا، فالصورة تجمع بين الألم والتفاؤل فـي لوحـة بديعة، التقطت إبداعها من طبيعة الحياة التي أشار إليها القرآن، فـاللون الأخـضر واللوحة السندسية هي فكرة قرآنية مطلقة، شاء أبو تمام أن يزين بها بيته فكان لـه هذا، فهدفه هنا الإيحاء بأن الطوسي لم تمض عليه ليلة واحدة في القبـر إلا وهـو يعيش في خضر الجنان، والهدف الثاني الذي أراده هو إبـداع جمـالي ذو رونـق مناسب، فأراد أن يجمع بين الهدفين، وكان له ذلك.

"إن المضامين الإسلامية في شعر أبي تمام إشارات محدودة، وإن دوافعه كلها دوافع صنعة وشهرة، وهو وإن لم يخلق في حساسية البحتري للشعر إلا أنه يعوض بقدرة لا يرقى لها شعر شاعر، وذلك كله بسبب غزارة اطلاعه وسـرعة تـداعي التراكيب والألفاظ إلى ذهنه، وحسن تدقيقه في استخدام الألفاظ"[3]

ربما يكون في النص السابق شيء من الصحة، إلا أنه لـيس دقيقـا علـى إطلاقه، فليس الهدف الوحيد عند أبي تمام هو إنشاء الصنعة، فقـد اعتنـى بالفنيـة الشعرية والبيت فيه مسحة من الجمال الذي لا نستطيع إنكاره.

---

[1] - الصورة الأدبية ص 15

[2] - ديوان أبي تمام 4: 81

[3] - الأدب من منظور إسلامي، أحمد العناني، دار البيرق، ط1 ص 102

ويقول ابن الرومي مهنئا عبيد ا بن عبد ا بولاية وليها[1]:

يغازلن منه روضة بعد روضةٍ زرابيها مبثوثة والطنافس[2]

والصورة المقتبسة من القرآن جميلة المعنى، وهو أخذ لفظها ومعناها، إلا أن كلمة (الطنافس) جاءت ثقيلة الجرس في بيت ظهرت الصورة فيه غاية في الرقـة، فالرياض تغازل بعضها ثم يفيد من القرآن الكريم بصورة الزرابي المبثوثـة[3] ولـو توقفنا إلى هنا لكان الكلام منسابا هادئا لكن حرف الطاء المقترن بالسين جاء ثقـيلا على السمع، ويبدو أنه أتى بها لمناسبة الروي وهو السين المضمومة.

وكلمة طنافس من الكلمات التي يستخدمها ابن الرومي، ويبدو أنـه يـضطر إليها اضطراراً مناسبة للقافية، أو ربما لأنها كثيرة الاستخدام في المجتمـع آنـذاك. يقول مادحاً[4]:

حياً جاره وسـميه ووليـه يراوحه طوراً وطوراً يغالسه

إذا لم يصبه وابلٌ طله الندى فغادره خضراً حِسانا طنافسه

مستلهما الآية التي تقول: "ومثَلُ الذِين ينفِقُون أَموالَهم ابتِغَاء مرضـاتِ اللّـهِ وتَثْبِيتًا من أَنفُسِهِم كَمثَلِ جنةٍ بِربوةٍ أَصابها وابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَها ضِعفَين فَإِن لم يـصِبها وابِلٌ فَطَلّ"[5]

ويقول ابن الرومي في محاولته لرسم صورة مستوحاة من مخزونه الثقافي[6]:

يا قاتل ابن علي وابن فاطمةٍ تباً لسـعيك في الإيرادِ والصدرِ

لو شاركتك بنو حواء في دمهِ لكُبكُبوا يا بن بنت النارِ في سقرِ

وبيتا ابن الرومي يحملان معنى ذا فضيلة؛ وهو القدح بقاتل ابن علي رضي ا عنه ولو شاركه جميع البشر في قتله لرماهم ا في سـقر، والـصورة تحفـل

---

[1] - ديوان ابن الرومي 3: 1221

[2]- الطنافس: مفردها الطنفسة وهي البساط الذي له خَمل رقيق انظر لسان العرب مادة (طنفس).

[3]- سورة الغاشية آية 19 الزرابي: ضرب من الثياب المحبر انظر معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 216

[4] - ديوان ابن الرومي 3: 1174

[5] - سورة البقرة آية 265

[6]- ديوان ابن الرومي 3 : 1137

بالعنف العاطفي "الذي يختلف من صورة تشخيص لأخرى، حسبما يتطلبه السياق"[1]، والعاطفة أمر مهم في تحقيق صورة أجمل، فهي التي تمنح الصورة روحها، إذ لا حياة في الصورة إذا لم تستوعبها العاطفة.

وقد امتلك ابن المعتز أيضا قدرة على تركيب الصور، ومن صوره التي تمتعت برونق وجمال قوله[2]:

أردتُ الشراب في القمر	وقطع الليل بالسهر
وقد جمعتُ ما يلهي	فلم أترك ولم أذر
وجاء إلي شيطان	يحرشني على القدر
وحاولَ كَفْرةً مني	وجرأني على سقر

الأبيات عند ابن المعتز رقيقة يميلُ نحوها القلب، فالجمال لا يقاس بالفضيلة، فالشاعر قد أخذ وصف سقر الذي تخافه النفوس المؤمنة لشدة ما يحمل من الوعيد والألم، وجعله وصفاً للملاهي التي جمعها فلم يبق منها شيئاً ولم يذر، ثم يزيد تطاولاً فيقول في بيته الأخير أنه أصبح جريئاً على دخول سقر، فأبيات ابن المعتز خالية من كل فضيلة إلا أنها ترتقي إلى فنيةٍ عالية، وتأثير الدين على الشعر قضية مهمة في النقد العربي يوضحها الجرجاني بقولهِ: "فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بكما خُرسا، وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر"[3].

ومن المبالغات الجميلة قول السري الرفاء يمدح[4]:

تأنقَ الخالق في قُدرتهِ	فأبلغَ القدرة لما خَلَقَه

---

[1] - الصورة الشعرية ، سيسل دي لويس ، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة ، بغداد، 1982 ص 72

[2] -ديوان أشعار الأمير عبد الله بن المعتز 2:249

[3] - الوساطة ص 64

[4] - ديوان السري الرفاء 2: 517

فهو أجل أن يقالَ إنه من نطفة أو مضغة أو علـقة

وفي مدحه مبالغة، فهو يأخذ النص القرآني ويفيد منه فـي إعـادة تـشكيل الصورة التي يريدها، وهدف الشاعر هنا أن يتفنن في الانطـلاق بالخيـال لرسـم صورة للممدوح، ليست من الصور الاعتيادية، فالممدوح لم يمر بمراحـل البـشر النطفة والمضغة والعلقة، وا سبحانه وتعالى تأنق في قدرته عندما خلق الممـدوح، وخيال الشاعر قاده إلى هذه الطريق ليعيد تشكيل صورة الممدوح الخارجـة عـن النطاق الإنساني. "والصورة الشعرية هي صورة حسية في الكلمات، وإلى حـد مـا مجازية مع خط خفي من العاطفة الإنسانية في سياقها، ولكنها مشحونة بإحـساس أو عاطفة شعرية خاصة تنساب نحو القارئ"[1]

وتظهر الروح القرآنية لتبث الحياة في الصورة في هجاء ابن الرومي لخالـد القحطبي[2]:

فلو لم تكن في صلْب آدم نطفةً لخـر له إبليـس أول ساجدِ

فهو لم يعطه أي صفة واضحة، إلا أنه وجه إليه نقداً لاذعاً، واستلهم هجـاءه من قصة سجود إبليس لآدم، وعد أن وجود القحطبي في صلب آدم هو السبب الذي جعل إبليس يرفض السجود له، وفي هذا هجاء مقذع.

والقول عند السري الرفاء واضح المعاني والألفاظ والصورة، والانزياح فيـه هادئ، وإفادته من القرآن الكريم لنقل الصورة مع ما يحيط بها مـن خيـال كانـت موفقة، إلا أن خياله محدود، من ذلك وصفه لمزين كان يخدمه[3]:

نَعِمنا بخدمته مذ نَشـا فنحن به في نعيم مقيم

وكم قد سكنّا إلى غيرِهِ فكُنا به في عذابٍ أليم

الحلاقة أصبحت نعيما كالجنة بين يدي صاحبه المزين، وكعـذاب النـار إذا كانت بين يدي غيره، وقد أراد أن يضع شيئا من الخيال فجاء طريفا لطيفا.

---

[1] - الصورة الشعرية ص26

[2] - ديوان ابن الرومي 2: 723

[3] - ديوان السري الرفاء 2 :681

ويقول علي بن الجهم مفتخراً[1]:

إن كنتِ جاهلة بقومي فاسألي	أين النبوة والقضاء الفاصلُ
ا يعلم حيث يجعـل أمـره	ما عالم أمرا كمن هو جاهل
أين الحجيج محلقين رؤوسهم	ومقصرين فطائف أو زاملُ

فالصورة مقتبسة من القرآن وهي صورة الحجيج عند فك إحـرامهم، وهـو يفتخر ويعدد مناقب قومه أمام تلك الفتاة الجاهلة بهم، فمنهم النبوة وهم القضاة، وا تعالى جعل أمر العقيدة بينهم، ومنهم الحجيج الذين قال عنهم ا تعـالى: "لَتَـدخُلُن الْمسجِد الْحرام إِن شَاء الله آمِنِين محلِقِين رؤُوسكُم ومقَصرِين"[2]

وقد لا تقتصر العاطفة على الكره المتمثل في موضوع الهجاء، وإنما يتعـدى ذلك إلى أغراض أخرى كالمدح مثلا. وتكمن قوة الـصور الـشعرية فـي "إثـارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية"[3] ولنمثل لذلك بقول أبي الطيب مادحـا سـيف الدولة[4]:

فخروا لخالقهم سجـدا	ولو لم تُغث سجدوا للصلُب

يقول: "لما أغثتهم وهرب الدمستق، خروا شكرا حين أتيتهم، ولو لم تأتهم سجدوا للصليب خوفا من الروم"[5]

فالصورة ما بنيت بهدف الصورة نفسها، أو بهدف التزويق اللفظـي، وإنمـا أراد المتنبي أن يمدح سيف الدولة فرأى أنه استطاع أن يحول اعتقاد الجـيش مـن عبادة الصليب إلى عبادة ا ومن النصرانية إلى الإسلام، واستطاع أن ينقـل هـذا المعنى الكبير بصورة واحدة متقنة. "والصورة هي انسحاب عن الحقيقة، من أجـل التفاعل الأفضل معها، ولذلك فإن كل صورة ناجحة هي علاقة لقـاء نـاجح مـع الحقيقة، وعندما تفشل إحدى الصور الشعرية فإننا قد نرى العيب فينا، وقد نراه

[1] - ديوان علي بن الجهم ص256 - 257
[2] - سورة الفتح آية 27
[3] - الصورة الشعرية ص 44
[4] - ديوان أبي الطيب المتنبي 1:103
[5] - حاشية الديوان 1:103

تعارضاً مع الفكرة المطروحة، أو أنها أقوى أو أخف منها"[1]، والقصائد عامة تتفاوت في الطول والقصر، ولكنها تتفق في أن الصورة مصدر حياة لها، فهي تبثها روحها، يقول درايدن: "إن الصور بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة"[2]، ومن ذلك قول أبـي تمام مستعيدا علاقة المختار الثقفي بالهاشميين على شكل صورة توحي بكراهيته له ويذكر غدر بابك بالمعتصم[3]:

الحق أبلـج والسـيوف عـوار   فحذار من أسدِ العرين حذار
والهاشـميون اسـتقلتْ عيرهم   من كـربلاء بأثقل الأوتـار
فشـفاهم المختار منـه ولم يكن   في دينه المختار بالمختـار
حتى إذا انكشفت سرائره اغتدوا   مِنه براء السـمع والأبصار
لو لـم يكِـد للسـامري قبيلُـه   ما خار عجلُهـم بغير خُوار
وثمود لو لـم يدهنوا في ربـهم   لم تَدم نـاقتُه بسـيف قُـدار
ولقد شفى الأحشاء من برحائها   أن صار بابك جار مازيـار
ثانيه في كبد السـماء ولم يكن   لاثنين ثانٍ إذ هما في الغـار
سور القرآن الغُر فيكم أنزلـت   ولكم تصاغ محاسن الأشـعار

وهذه القصيدة من القصائد الطوال لأبي تمام لا يتسع المقام لـذكرها كاملـة، وفيها يعرض الشاعر ببابك وجيوشه، ويصفهم تارة بالسامري الذي قتل المعتـصم عجلَهم قبل أن يخرج صوته، وتارة بثمود الذين قتلوا الناقة وداهنوا في دين ا .

فالحق واضح وهو فيما يريد ممدوحه، والسيوف عمياء تقتـل دون هـوادة، فليحذر الجميع من هذا الأسد، ويكرر كلمة (حذار) في البيت الأول ليعطـي دلالـة القوة والمنعة التي يمنحها للممدوح. ثم يشير إلى الهاشميين الذين خرجوا من كربلاء وهم محملون بالمصاعب وإحساس الثأر والتقصير في آن واحد، فظهـر المختـار بالكوفة مستغلا هذه المشاعر وزعم أنه يطالب بدم الحسين، وكان كـذابا مموهـا،

---

[1] - الصورة الشعرية 114

[2] - المرجع نفسه ص 20

[3] - ديوان أبي تمام 2: 198- 209

فضربه الطائي مثلا للإفشين[1]، الذي سرعان ما انكشف أمره وأدرك الناس كذبه فتركوه لا سمعا ولا طاعة مستلهما في ذلك قوله تعالى[2]: "وهو الذِي أنشأَ لَكُم السمع والأبصار والأفْئِدةَ قَلِيلاً ما تَشْكُرون" ثم ينتقل إلى الحديث عن السامري الذي ساعدته قبيلته وأهله حتى استطاع أن يصنع عجلا له خوار وما هو بخوار، وينتقل إلى ثمود الذين ساندوا قدار حتى استطاع ذبح الناقة، والذي يشفي الإنسان من ضيقه أن غدر بابك كغدر مازيار الرومي الذي يكره المعتصم وكأنهم في غار واحد مستلهما قوله تعالى: "إِذْ أَخْرجه الذِين كفَروا ثَانِي اثْنَين إِذْ هما فِي الْغَار"[3] ويقف الآمدي عند البيت الثامن قائلا: "معنى هذا البيت أن بابك صار في الصلب جارا لمازيار، وهو ثانيه في كبد السماء، ولم يكن ثانيا لاثنين إذ هما في الغار: أي هو ثاني اثنين في الصلب الذي هو رذيلة، وليس هو ثانيا لاثنين في الغار لأن تلك فضيلة"[4].

ثم يشير إلى عظمة المعتصم حتى أن هذه السور نزلت فيه، وأن أجمل الأشعار تُنظم فيه، وهنا فخر خفي بأبياته الشعرية فهي من محاسن الأشعار التي تُنظم في المعتصم.

والأبيات السابقة مثقلة بالرموز والصور والقصص القرآني، فمن قصد أبو تمام بها؟ ومن هو السامري وقدار؟ وكيف نفسر استلهامه لقصة الرسول صلى ا عليه وسلم مع أبي بكر في الغار؟

إن حال المختار الذي ساندہ الهاشميون عن جهل منهم بحقيقته كحال السامري الذي هيأ له قومه بجهلهم عمل العجل وكحال قدار الذي ساعدته ثمود لقتل الناقة.

ولكن العجيب الذي جاء به أبو تمام هو صورة بابك ومازيار التي قاربها من صورة الرسول صلى ا عليه وسلم وأبي بكر إذ اجتمعا في الغار، ويبدو أن أحسن من حلل هذه الصورة هو الرباعي الذي رأى ازدواج التنافر وهو "ازدواج الصور المتضادة، فالصورة الأولى (اجتماع بابك ومازيار في كبد السماء) بصرية، بينما

[1] - شرح التبريزي لديوان أبي تمام 2: 202

[2] - سورة المؤمنون آية 78

[3] - سورة التوبة آية 40

[4] - الموازنة ص 29

الصورة الثانية (اجتماع الرسول صلى ا عليه وسلم مع أبي بكـر فـي الغـار) نموذجية عليا، وهناك اختلاف بين البصرية والنموذجية العليا لكنه ليس بينهما تنافر أو تضاد، أما التنافر والتضاد هنا ففي المادة التي تتألف منها كل صورة، وذلك لأن كل مادة اقترنت بإحساس متضاد مع الإحساس الذي اقترنت به المادة الأخرى"[1]

ولنتأمل الصورة في قول ابن الرومي لاستلهام الخيال منها[2]:

أُحب المهرجان لأن فيه سرورا للملوك ذوي السناء

وباباً للمصير إلى أوانٍ تَفَتَّح فيه أبـواب السـماء

والصورة مستلهمة من النص القرآني من قوله تعالى: "لاَ تُفَتَح لَهـم أَبـواب السماء"[3] إلا أن المصير الذي يصيب الكافرين بأن أبواب السماء لا تفتح لهم، انقلب إلى صورة جميلة عند ابن الرومي، فالكلام هنا يخص الممدوح فهم سيبقون يحتفلون بالمهرجان، ويقضون فيه أياما سعيدة، إلى أن تفتح لهم أبواب السماء، وابن الرومي انتقل بخياله إلى المعنى الحقيقي، وهو أن أبواب السماء ستفتح أمام الممدوح بكثيـر من العطايا والهبات، وهي دلالة الخير المطلق، والصورة قد لا تصل إلى حد عـالٍ من الفنية الراقية ولكنها تحمل قدرا من الخيال يضفي عليها نوعاً من الجمال.

وقد يستلهم الشاعر القصص القرآني لإثراء شعره في قالب يظهر فنية بالقدر الذي يستطيع الشاعر فيه الإتقان من ذلك قول دعبل يصف بخيلاً[4]:

إن هذا الفتى يصـون رغيـفاً ما إليـه لناظرٍ من سـبيل

في جرابٍ في جوف تابوت موسى والمفاتيح عند ميكائيل

والبيت يحمل معنى يقصد به الفكاهة والسخرية، إلا أنه يحمل قدراً من الخيال يزيد في طرافة البيت، فالرغيف في جراب موضوع في قلب تابوت موسى، وهنـا إشارة إلى قصته وهو طفل عندما وضعته أمه في التابوت خوفا عليه من فرعـون، ولا أحد يعرف أن هذا التابوت الذي يحمل رغيف البخيل وأن مفتاح هـذا التـابوت

---

[1] - الصورة الفنية عند أبي تمام ص206

[2] - ديوان ابن الرومي 1: 56

[3] - سورة الأعراف آية 40

[4] - شعر دعبل 223-224

عند ميكائيل، وهيهات أن يتوصل إليه، فهو انطلاق بالخيال إلى الـزمن الماضـي، وإلى أماكن لا يمكن الوصول إليها ليصف بخل هذا الرجل بما لا تـصل الأذهـان إليه.

وعلى أن عملية التخييل الشعري عموما هي عملية إثارة لصور ذهنيـة فـي مخيلة المتلقي أو خياله، كما أنه إثارة لانفعالاته في الوقت نفسه، فالصلة بين المخيلة والانفعالات صلة وثيقة[1]

من ذلك ما نقرؤه عن كشاجم في آل البيت[2]:

لقد طمس الغي أبصاركم	وضل بكم عن سواء السـبلْ
أيمنـع فاطمـة حقّـها	ظلـوم غشـوم زنيـم عتُلْ
غـداً يتولـى الإله الجدا	لَ إن كنتم من رجـال الجدلْ
فيعلم من في ظلال النعيم	ومن في الجحيـم عليه ظُلَلْ

ويرى أن أنصار أهل البيت في النعيم، وأعداءهم في ظُلـل الجحـيم، وهـو مأخوذ من الآية الكريمة: "لَهم من فَوقِهم ظُلَلٌ من النار ومِن تَحتِهِم ظُلَلٌ ذَلِك يخَوفُ الله بِهِ عِباده"[3]

ويصف فيها حالة أهل النار، فلم يكن في خياله هنا إيجاد معنـى جديـد، أو ابتكار دلالة جديدة في اللغة، وإنما كان ربط المفاهيم ببعضها، فهـو سـرعان مـا استلهم النص القرآني، لوصف حالة أهل الجحيم، وفي كلام الـشاعر قـوة جـرس توحي بثقل الأمر على نفسيته، فهو يكيل التهم لذاك الشخص الذي يرى أنـه منـع فاطمة ميراثها ووصفه كشاجم بأنه شديد الظلم غاشم زنـيم عتـل، واسـتلهم هـذه الأوصاف من قوله تعالى: "عتُلٍ بعد ذَلِك زنِيمٍ"[4] والمقصود في الآيـة الوليـد بـن المغيرة أحد رؤوس الكفار في الجاهلية، والصورة السابقة التي وردت عند كـشاجم توحي أن الخيال لا يكون فقط بالابتكار والإبداع والزيادة في المعاني، وإنما يكـون

---

[1] - منهاج البلغاء 120

[2] - ديوان كشاجم ص 423-424

[3] - سورة الزمر آية 16 الظلل : جمع ظلة وهي السحابة تُظل بما يكره انظر معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 325

[4]- سورة القلم آية 13

أيضاً بالربط بين المعاني وبين الجمل ربطاً جديدا فيه شـاعرية الـشاعر وعقليـة المفكر.

ومن أجمل ما وظف به الخيال والصورة معا قـول ابـن الرومـي مادحـا إسماعيل بن بلبل[1]:

مديحي عصـا موسـى وذلك أنني   ضربتُ به بحر الندى فتضحضحا
فيا ليت شعري إن ضربتُ به الصفا   أيبعث لـي منـه جداولَ سـيحا
كتلك التي أبدت ثرى البحر يابسـاً   وشقّت عيوناً في الحجارة سـفحا

ابن الرومي هنا يتكسب من خلال اقتباسه للنص القرآني، فمديحه هو عـصا موسى، فهو يذكر به إسماعيل بن بلبل، فيفيض بحر نداه، كما ضرب موسى بعصاه فشقت عيوناً وأيبست بحرا، وهي صورة منسجمة وخيـال خـلاق، وهـي تـشبيه محسوس بملموس، وحاضر بماض، فأبدع وأتقن، وظهرت الصورة غاية في الجمال والرونق.

وقد يأتي الشاعر بإشارة إلى أحد أحداث قصة موسى غير المتعلقة بفرعـون مباشرة كقول المتنبي[2]:

خرجوا به ولكل باكٍ خلفه   صعقاتُ موسى يوم دك الطور

فالتناص واضح من الآية الكريمة: "فَلَما تَجلى ربه ِللْجبل جعلَه دكـا وخَـر موسى صعِقًا"[3] والمعنى في البيت الشعري يعكس الرؤية الحديثة التي ترى أن كـل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذا يصبح نصان فـي نـص واحد وهذا ما حدث عند أبي الطيب الذي تعايش مع النص القرآني فأفاد منه إفـادة واضحة في بيته السابق وبالأخص في الشطر الثاني في قوله" صـعقات موسـى" و قوله "دك" و قوله "الطور" وما كان للمتنبي أن يقول هذا الشطر لولا علمه الـواعي لنص الآية القرآنية وتفسيرها وأبعاد إعجازها.

---

1 - ديوان ابن الرومي 2: 520
2 - ديوان أبي الطيب المتنبي 2: 129
3 - سورة الأعراف آية 143

التشبيه المفرد

ظهر التشبيه المفرد في الشعر العباسي، وقد غلبت عليه البساطة والبعد عـن التعقيد إذ إن الإفراد لم يسمح له بالتعقيد والغموض من ذلك ما نقرؤه عند أبي تمـام في هجاء من سرق شعره[1]:

يا عذارى الكلامِ صِرتُن من بعـ ... دي سبايا تُبعن في الأعرابِ
عِيقاتٍ بالسـمع تُبدي وجوهـاً ... كوجوه الكـواعب الأتـراب

فكلماته سبايا في يد محمد بن يزيد، وأصبحن يبعن بـين الأعـراب، هـذه الأشعار التي تلتصق بالسمع وهي تتجلى مثل الحسان المتألقات مقتبسا معنـاه مـن قوله تعالى: "إن لِلْمتقِين مفَازا، حدائِقَ وَأعنَابا وكَواعِب أَتْرابا وكَأْسا دِهاقًا"[2]

والصورة ليست بحاجة إلى عمق نظر، فهي جميلة خفيفة وإن لم تصل إلـى مستوى الأبيات السابقة في جودتها.

وأبو تمام يفيد من قصص الأنبياء والرسل كآدم عليه السلام وخروجـه مـن الجنة حيث شبه ذنبه بذنب آدم عند من يحب فقال[3]:

بأبي شادن تنسمتُ من عيـ ... نيه يوم الخميس ريح الصدودِ
صار ذنبي كذنبِ آدم يا عمـ ... رو فَأُخرجتُ من جنان الخلودِ

فهو يعيش تجربة مثيلة بتجربة آدم فقد أُخرج كلاهما من جنات الخلود بذنب ارتكبه، فما هو ذنب شاعرنا؟ وما هي جنته؟

التجربة ليست متشابهة بالتأكيد بين آدم عليه السلام وأبي تمام ولكن الـشاعر أرادها كذلك، فالحب هو ذنبه، والحياة مع المحبوبة هي جنة الخلود التي تمناها.

ويقول السري الرفاء[4]:

رحلتْ فكان إلى السيوف رحيلها ... وثوت فكان إلى الحتوف قرارها
سجرت بِحار همومها فتيقنَتْ ... أن الأسـود عرينُها بِسِـنْجارها[1]

---

[1] - ديوان أبي تمام 4: 309

[2] - سورة عم آية 21-23

[3] - ديوان أبي تمام 4: 184

[4] - ديوان السري الرفاء 2: 193

سِـنْجارها[1]

فالهموم بحار مسجرة، قالها السري الرفاء وفي ذهنه قوله تعالى: "وَإِذَا الْبِحار سجرت"[2]، والمعنى الذي جاء به القرآن هو معنى حقيقي يرصـد وصـفا لإحـدى علامات الساعة الكبرى، إلا أن المعنى الذي جاء به الشاعر هو معنـى مجـازي، والمشترك بينهما هو كبر الحدث الذي يعيشه الشاعر والبحر.

وقال ابن المعتز في وصف الشراب[3]:

كأن بكأسـها ناراً تلظّى　　　　فلولا الماء كان لها حريقُ

وتعكس صورة النار في القرآن الكريم الفظاعة والبشاعة والألم، ولكن ابـن المعتز أخذ هذه الصورة الرهيبة وحولها إلى صورة جميلـة لطيفـة وصـف بهـا الشراب، وفي لحظة تأمل للصورة نجد أن الوصف القرآني قد منحها روح لطافـة وجمال، ونقل معنى تلظّى من الحريق والألم إلى اللمعان والحرارة وشتان ما بينهما.

التشبيه المركب

احتل التشبيه جزءا لا بأس به من ذاكرة الشاعر العباسي، وغالبا ما اقتـرن هذا التشبيه بالخيال الذي لا ينطلق بنا إلى درجة من التعقيد أو الغموض في أغلـب أبيات الشعر، بل هو خيال بسيط لطيف، كما نراه في قول أبي تمام يمدح موسى بن إبراهيم[4]:

فكأنهم بالعجل ضلوا حقبةً　　　　وكأن موسى إذ أتاهم موسى

فهل نحن أمام تشبيهات مفردة أم تشبيه واحد مركب؟

فالرعية كاليهود الذين عبدوا العجل وكأن موسى بن إبراهيم هو النبي موسى عليه السلام، ومفاد الكلام أن موسى بن إبراهيم في قومه وفي هدايته لهم وحرصـه على نفعهم كالنبي موسى مع اليهود عندما عبدوا العجل فهو حريص علـيهم، فهـو يشبه الشاعر الممدوح بنبي، وكثيرا ما يرد هذا عند الشعراء، من تـشبيه الممـدوح

---

[1] - سِنْـجارٌ موضع انظر لسان العرب مادة (سجر)

[2] - سورة التكوير آية 6

[3] -ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 2 :285

[4] - ديوان أبي تمام :2 269

بنبي لإضفاء صفة العصمة والإيجابية المطلقة له. مستلهما ذلك من قوله تعالى: "وإِذْ واعدنَا موسى أَربعِين لَيلَةً ثُم اتخَذْتُم الْعِجلَ مِن بعدِهِ وأَنتُم ظَالِمون"[1]

ولكن أين الصورة من كل هذا؟

تظهر الصورة هنا على شكل حال أكثر منه هيئة فهو يتكلم عن اليهود الذين ضلوا وعن موسى عليه السلام الذي أعاد صوابهم إليهم، هذه الحال المركبة من مجموعة أطراف وهم اليهود وضلالهم، وموسى وهدايته لهم تشبه حال رعية الممدوح فهم ضالون والممدوح هو هاديهم، واستطاع أبو تمام استلهام هذا المعنى من خلال استغلاله لاسم ممدوحه موسى بن إبراهيم. فالصورة نتاج لفاعلية الخيال، "وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، ويجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة، وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل، وطريقة مزيدة في تركيبها"[2]

وشاعرية أبي تمام تنطلق بتلقائية، ومن ذلك أبياته المشهورة في مدح أحمد بن المعتصم[3]:

إقدام عمرٍو في سماحةِ حاتمٍ ... في حلم أحنفَ في ذكاء إياسِ
لا تنكروا ضربي له من دونه ... مثلاً شرودا في الندى والباسِ
فا قد ضرب الأقل لنوره ... مثلاً من المشكاة و النبراس

فالفطرة الشعرية والبديهة السريعة جعلاه ينطق بأبياته مرتجلا في أجمل ما يكون التشبيه، فضلا عن كون الثقافة الدينية التي يحملها أسعفته في الخروج من الموقف المتأزم ليقول إن أحمد بن المعتصم أشجع من عمرو وأسمح من حاتم وأحلم من أحنف وأذكى من القاضي إياس بدليل أن ا شبه نوره بالمشكاة، ونور ا أقوى وأوسع وأجمل، وقد اشتهرت هذه الأبيات وسبب ذلك يعود إلى جمال الأسلوب ومتانة التعبير وموقفها الذي دل على سرعة بديهة الشاعر واتساع ثقافته.

---

[1] - سورة البقرة آية 51

[2] - الصورة الفنية، جابر عصفور 34

[3] - ديوان أبي تمام 2: 249- 250

وقد قسم الرباعي الصور العقلية إلى ثلاثة أقسام (الصور النموذجية والصور التجريدية والصور اللفظية) والنموذجية قسمان: عليا وصغرى، أما العليا فمقتبسة من الموروث الديني الذي يعد أعظم مصدر للصور النفسية وعلى هذا أجمعت كثير من البحوث النقدية الحديثة[1]...."ومن هذه الصور عنده التي يقارن فيها بين حال من راودته نفسه من المسلمين على الفرار من المعركة، ثم تمثلت له صورة الممدوح فجأة فاستحيا وثاب وارتد إلى الجهاد من جديد، وحال يوسف عليه السلام لما هم بالمعصية ثم رأى برهان ربه وارتجع وقاوم النفس والخطيئة[2]:

بسافر حر الوجهِ لو رام سوءةً	لكان بجلباب الدجى متلثما
مثَلْتَ له تحت الظلام بصورةٍ	على البعدِ أقْنَتْه الحياء فصمما
كيوسف لما أن رأى أمر ربه	وقد هم أن يعروري الذنب أحجما

لم يحتج إلى أن يفصل في قصة يوسف فأمرها معروف وحوادثها ماثلة في وجدان كل مسلم تمتزج هناك بأحاسيسه الدينية الصافية، وهي جاهزة لأن تتكرر لدى أول منبه مهما كان بسيطا"[3]

إلا أن الرباعي تجاوز في الإشارة إلى أن يوسف عليه السلام هم بالمعصية ثم رجع عنها لما رأى برهان ربه، وهذا مما لا يليق أن نصف الأنبياء به.

وبرؤية أعمق ألا يقول تعالى: "وهم بِها لَولا أَن رأَى برهان ربهِ"[4]؟ أليست لولا أداة امتناع لوجود؟ ألم يمتنع هم يوسف عليه السلام بالمعصية لوجود برهان ربه، وأي معنى ذلك الذي جاء به أبو تمام وأيده الرباعي؟! إن الأمر على غير ما يرى كلاهما، وإلا فلا تفسير يمكن أن يجمع بين كون لولا أداة امتناع لوجود وبين هم يوسف عليه السلام بالمعصية وهو النبي المعصوم.

"إن الصفة الغالبة على تشبيهات أبي تمام خلوها من الأداة، ولم نقل أنها الصفة المتعلقة بالتشبيه عنده، وذلك لأن التشبيه المقترن بأداة يتكرر في شعره

1- الصورة الفنية عند أبي تمام ص205
2 - ديوان أبي تمام 3: 239- 240
3 - الصورة الفنية عند أبي تمام ص 156-157
4- سورة يوسف آية 24

وبنسبة ليست قليلة إذا قيست بالتشبيه الخالي منها، ولكنه كـان مغرمـا فـي هـذه التشبيهات بأداة واحدة يلح عليها ويغلبها على غيرها من الأدوات وهي (كأن) فهـو يكررها في هذه الأبيات[1]:

لمـا رأيتَهـم تُسـاق ملـوكُهم	حِزقـاً إليك كأنهم أنعام
جرحى إلى جرحى كأن جلُودهم	يطلى بها الشيان والعلام

ولعل هذا الإلحاح على أداة التشبيه (كأن) آت من ميل الشاعر الـسابق إلـى إلغاء الحواجز بين الحدود المتشابهة عن طريق الاستغناء التام عن أدوات التـشبيه، وذلك لأن الأداة (كأن) تبقي على الحدود متلاصقة، فهناك فرق كبير بين قول (هـم كالأنعام) و(كأنهم الأنعام) فالأداة الأولى فاصل يمنع اقتران الـزوجين، أمـا الأداة الثانية فقد تنحت وتركتهما يتعانقان. ولعل تركيزه على هذه الأداة المكونة من كـاف التشبيه وأن التوكيد جاء نتيجة حرصه الدائم على تضمين صوره شـعورا عميقـا وذلك لأن الأسلوب التوكيدي –كما يبدو من صوره- أقدر على تحقيق عمق أكبـر فالصورة (كأنهم أنعام) أقدر على حمل الانفعال من الصورة الموضوعة في وضـع غير توكيدي (هم كالأنعام) وهذه ظاهرة معروفة"[2]

ومن رقيق الصور المقتبسة من القرآن قول البحتري[3]:

كأن جن سـليمان الذين ولُوا	إبداعـها فأدقـوا في معانيـها
فلو تمر بها بلقيس عن عرضٍ	قالت هي الصرح تمثيلا وتشبيها

الأبيات منسابة والكلمات متناسقة، والمعاني مقتبسة من القـرآن، والبحتـري أراد وصف جمال بركة المتوكل فلم يجد أجمل من صرح بلقيس الذي نعته القـرآن بأنه صرح ممرد من قوارير، والباني جن سليمان عليه السلام.

"والبحتري شاعر اللطف والرقة غير مدافع، من غير خروج عـن مـذهب المتانة في السبك، واتباع المنهج الفصيح في تقعيد الكلام، ولكلامه رنين قلّ أن تجد

1- ديوان أبي تمام 3: 157

2 - الصورة الفنية عند أبي تمام ص 165

3 - ديوان البحتري 4: 2417

نظير عند غيره من الشعراء، نغم رنان تنساب معه الألفاظ انسيابا"[1]

ووصف الصرح الذي بناه جن سليمان من الأوصاف التي استهوت البحتري فرغب في تكرارها، فهو يقول في مدح المعتز با [2]:

بارك ا للخليـفة فـي الفتـ ... ح الجنوبـي والبناء الجديد

خـبر مبهـج وبنيـان يمـنٍ ... في منيفٍ عند السماك مشِيد

فوق صرحٍ ممرد من قوارير ... غـريبِ التأليف والتمريد[3]

لو بدا حسـنه لجِـن سـليما ... ن لخروا من ركّعٍ وسجودِ

لقد أفاد في هذا النص من اللفظ والمعنى القرآني، ولم يكتفِ بالمعنى فقط كما كان في سابقه، فهو اقتبس قول ا تعالى: "إنه صرح ممرد من قَوارير"[4] ومن قوله تعالى: "خَروا سجدا وبكِيا"[5] إلا أنه لم يستطع أن يرتقي بالفنية نفسها التي ظهرت في الأبيات الأولى، مع أنه ربطها بمبالغة واضحة مفادها أن الجن سيخرون ساجدين من جمال بناء المعتز با ، ومرد ذلك إلى أن تحكّم المجاز في الأبيـات الأولـى كـان أفضل وأجمل من تحكمه في الأبيات اللاحقة لها.

ومن رقيق الصور قول المتنبي[6]:

كأن كلّ سـؤالٍ في مسامعه ... قميص يوسف في أجفان يعقوب

والصورة مقتبسة من سورة يوسف، أخذ من النص القرآني ثلاثـة أطـراف هي: يوسف ويعقوب عليهما السلام، ثم القميص، وارتباطهم ببعض أحدث الـصورة القرآنية، وأنشأ الشاعر صورة مقابلة أطرافها هي السائل والممدوح والسؤال نفـسه، وقابل الممدوح بيعقوب عليه السلام والسائل بيوسف والـسؤال بـالقميص، والـذي يخطر بالذهن أن السرور هنا للسائل لأنه نال الأعطية، إلا أن السرور الحقيقي هـو

---

[1] - عبد ا الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1374 - 1955 ، 1: 288

[2] - ديوان البحتري 2: 729 - 730

[3] - التمريد: التنسيق انظر لسان العرب مادة (مرد)

[4] - سورة النمل آية 44

[5] - سورة مريم آية 58

[6] - ديوان أبي الطيب المتنبي 1: 172 وردت البيت في الاقتباس 1: 162

للممدوح وذلك دلالة على كرمه مستلهما قوله تعالى: "اذْهبواْ بِقَمِيصِي هـذَا فَـأَلْقُوه علَى وجهِ أَبِي يأْتِ بصِيرا"[1].

ويقول أبو تمام في مدح إسحاق بن إبراهيم بالكرم، ووصـف الفتنـة أنهـا أخرجت أهلها من النعيم إلى الجحيم[2]:

لما وردن حياض سـيبك طُلحاً	خيمن ثم شَربن شُرب الهيم
أخرجتهم بـل أخرجتْهـم فِتنـة	سلَبتهم مـن نَضـرة ونعيم
نُقلوا من المـاء النمير وعِيشـةٍ	رغِدٍ إلى الغسلين والـزقوم[3]
والحرب تركب رأسها في مشهد	عدِلَ السفيه به بألفِ حـليمِ
في سـاعةٍ لـو أن لقمانا بـها	وهو الحكيم لصار غير حكيم

ويقتبس معناه في البيت الأول من قوله تعالى: "فَشَارِبون علَيهِ مِـن الْحمِـيمِ، فَشَارِبون شُرب الْهِيمِ"[4]

وأفاد منه أبو تمام للدلالة على جود الممدوح، واقتباسه للنضرة والنعيم للدلالة على الحياة التي هيأها الممدوح لرعيته، واقتباسه للغسلين والزقوم للدلالة على قساوة حياتهم بعد الفتنة التي أصابتهم، وقصد بلقمان هنا حكماء عصره، والأبيات زاخـرة بالكنايات، وكلها مقتبسة من القرآن الكريم، والنص القرآني هو الذي بعث الروح في الصور الشعرية، فلو ذكر أبو تمام المعاني على حقيقتها دون استخدام الطريقة التي كنى بها لما وجدنا هذه الجمالية في النص، فالاقتباسات نقلـت الـنص مـن بـين النصوص المألوفة الرتيبة إلى نص فني راقٍ، ثم إن المعاني كانت أكثر قوة وأعمق بهذه الاقتباسات، فقوله شربن شُرب الهيم" إشارة لمرض الهيام الذي يصيب الإبـل، والصورة في القرآن تعني العذاب والضيق الذي يلحق بالكـافرين، فهـي تتـضمن بشاعة المنظر، إلا أن الأمر مختلف جداً عند الشاعر؛ فالمنظر لطيف، لأن السائلين

---

[1] - سورة يوسف آية 93

[2] - ديوان أبي تمام 3: 263 - 266

[3] - الغسلين: غُسالة أبدان الكفار في النار، والزقوم: طعام كريه في النار انظر معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 373، 218

[4]- سورة الواقعة آية 54 – 55 والهيم: داء يأخذ الإبل من العطش، انظر معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 546

يأكلون من عطايا الممدوح كما تشرب الإبل الهيم، وقد وفق أبو تمام في تحويل دلالة النص بما يقتضيه السياق عنده.

الاستعارة العقلية

استخدمت العرب المجاز كثيرا، وعدته من مفاخر العرب، فقد كان دليل فصاحة وبلاغة وبه امتازت العربية عن سائر اللغات[1].

ويعترف مصطفى ناصف بالجور الذي حدث على الاستعارة يقول: "لست أميل إلى أن أحمل عطف البلغاء على التشبيه على أسباب وثيقة الصلة بطبيعته، فالاستعارة ربما كانت أولى منه وأجدر بطول التوقف والأناة، ولكن حياة الاستعارة أصابها من التحول ما لم يصب حياة التشبيه"[2]

وقسم الجرجاني المعاني إلى قسمين: "عقلي وتخييلي، فالذي هو عقلي على أنواع: أولها عقلي صحيح مجراه في الشعر والكتابة، والبيان والخطابة مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة رضي الله عنهم ومنقولا من آثار السلف الذين شأنهم الصدق"[3].

ومثاله قول أبي تمام مخاطبا المعتصم يطلب منه أن يجعل الخلافة في ابنه الواثق[4]:

فاشدد بهارون الخلافةَ إنه ... سكن لوحشتها ودار قرار
بفتى بني العباس والقمر الذي ... حفّتْه أنجم يعربٍ ونزار

فالصورة ليست بحاجة إلى خيال، فإن حال الخلافة ستكون أفضل إذا تولاها هارون، وكأن هذه الخلافة دار موحشة لا أمن فيها، فإذا تولى هارون أمرها أصبحت دار أمن وسكن وهدوء، فهو سيقود أمرها إلى الاستقرار ويدرك معنى هذه

---

1 - العمدة 1: 265
2 - الصورة الأدبية، ص47
3 - أسرار البلاغة 241
4 - ديوان أبي تمام 2: 208

الصورة مباشرة بالعقل، فهو فتى بني العباس الذي يشبه القمر وتحفه نجوم يعرب ونزار.

وقال أبو تمام يصف مكر الأفشين فقال[1]:

مكراً بنى ركنيه إلا أنه   وطّد الأساس على شفير هار

"المكر بناء أساسه غير مكين فانهياره آت، لقد حان أوان الانهيار الذي ارتقبناه فغدا صاحب المكر يتهدم، ولكي يكون الشعور بالمأساة أعمق ذكر البناء القوي المكين مع الطاعة، إن الطاعة بناء والمكر هدم، هذا هو الشعور الذي لم يقطع اتصاله اثنان وأربعون بيتا يفصلان بين طرفيه"[2]

ويقول علي بن الجهم عند مرض المتوكل[3]:

كادت الأرض أن تميد لشكوا   ك وكادت لها الجبالُ تزولُ

واستقرت حوادثٌ ذلّ فيها   عز قومٍ وعز فيها الذليل

وارعوى ظالم وكف جهولٌ   وأظل الولي ظل ظليل[4]

جاء بثلاثة أبيات من قصيدة واحدة في كل بيت تناص قرآني منفصل عن سابقه، وقد أحسن وأبدع، واقتبس الألفاظ وغير فيها حتى تتناسب والوزن العروضي، ثم إنه رسم حالة نفسية بائسة أصابته لما علم بمرض المتوكل، ولا يضع ابن الجهم مقياس الألم بمقياس البشر وإنما وضعه بمقياس كوني عظّم فيه الكارثة، فمرض المتوكل تكاد الأرض أن تميد له والجبال أن تزول، وانقلبت الدنيا فعز الذليل وذل العزيز وما كانت هذه الصورة المهولة لتحدث لولا مرض المتوكل، فهي مبالغة أبدع ابن الجهم في تصويرها عندما أخذ الألفاظ القرآنية ووظفها مفيداً بما فيها من رقيق العبارة وضخامة الصورة. هذا التكثيف أوحى بدلالات قوية نقلت مرض المتوكل إلى مصيبة عظمى، ففي البيت الأول يشير إلى قوله تعالى: "وَأَلْقَى فِي

---

[1] - ديوان أبي تمام 2: 199

[2] - الصورة الفنية عند أبي تمام ص 210

[3] - ديوان علي الجهم ص23-25

[4] - ارعوى يرعوي أي كف عن الأمور انظر لسان العرب مادة (رعي)

الأرض رواسي أن تميد بكم"[1] وقوله تعالى: "وإن كان مكرهم لتزول منه الجبال"[2] فالصورة توحي بعظم الحدث الكوني، فالمكر شديد عظيم لدرجة أن الجبال كادت تزول منه، والجبال وضعها ا في الأرض حتى تثبتها، هاتان الصورتان أفاد منهما ابن الجهم ليصف حال الكون عند مرض المتوكل، وعلى الرغم من المبالغة التي جاء بها إلا أن الأبيات تمتعت بفنية عالية ضخمت الحدث لتشعرنا بأهميته، ويستلهم في بيته قوله تعالى على لسان بلقيس: "قالتْ إن المُلوك إذا دخلُوا قريةً أفْسدوها وجعلُوا أعِزةَ أهلِها أذِلةً"[3] فيرى أن الحوادث التي جاءت قلبت معايير البشر فأصبح الذليل عزيزا والعزيز ذليلا لما في هذه الأحداث من أشياء عظيمة، أما في البيت الثالث فكانت صورة انتقلنا فيها من صخب الأحداث إلى جمال النتيجة مقتبسا قوله تعالى: "لهم فِيها أزواج مطهرةٌ ونُدخِلُهم ظِلا ظَلِيلاً"[4]، فالظل في الجنة موصوف بأنه ظليل وهو تعميق في المعنى، وإيحاء بجمال الصورة، وهو يوحي بالهدوء والنعيم والحياة الكريمة، هذه الصورة شاء ابن الجهم أن تكون للولي فهو في ظل ظليل لحكمته في إدارة شؤون خلافته.

وقد يقوم الشاعر بنحت الألفاظ كما وردت في القرآن كما نرى عند السري الرفاء في قوله[5]:

فقد جدد الدهر ظِلا ظليلا   وروضا أريضا وماء نميرا

إن الشعر العربي لم يهتم كثيرا بالاستعارة العقلية، وذلك لأن الاستعارة تعلقت بالحواس أكثر من تعلقها بالذهن، وتكتسب حيويتها بمقدار ما تثير من العاطفة وتحرك في الشعور أكثر من كونها متقبلة عقليا، لذلك من الصعوبة أن تجد مادة شعرية وافرة تتضمن استعارة عقلية كتلك التي نجدها في الاستعارة التخييلية.

1- سورة النحل آية 15
2- سورة إبراهيم آية 46
3- سورة النمل آية 34
4- سورة النساء آية 57
5- ديوان السري الرفاء 2: 232

الاستعارة التخيلية

يتحدث الجرجاني عن المعنى التخيلي بقوله "لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي"[1]

فأمثال هذه المعاني لا تلتفت إلى صدق أو غيره بقدر ما يتركز اهتمامها على الفنية التي تتمتع بها، ولذلك تعلقت بالخيال حتى أن الجرجاني جعله مسمى لها.

ويشير محمد مفتاح إلى أهمية الاستعارة فيقول: "الاستعارة من آليات التناص، ودورها جوهري في الخطاب الشعري، بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص"[2]

ونرى هذا التشخيص في تشبيه المكارم والإقدام والبأس والمجد أو المعـالي بالأثواب التي يرفل فيها ممدوح أبي تمام[3]:

رأوا ليثَ الغريفَةِ وهو ماقٍ	ذراعيـه جميعـاً بالوصيد[4]
عليماً أن سيرفلُ في المعالي	إذا ما باتَ يرفلُ في الحديدِ

"وغدا عنده الصبر والغضب والعز والود والعافية والمهابة والصدق والبـشر والحسن والملاحة والشباب من المعنويات أردية يلبسها الإنسان في أحوال مختلفة"[5]

"أما الحيوان البري فقد أعجب بالأسد في قوته، لذا شبه به نفسه وممدوحيـه كثيرا، وكان يحاول في صور كثيرة التخاص من الطبيعة التقليدية التي رسمت بهـا صور الأسد، وذلك بوضعه في أوضاع فعلية مثيرة كهذه الصورة التي تـشبه فيهـا ممدوحه بالأسد يربض في باب عرينه"[6] مفيدا في ذلك من وصف القرآن لأصحاب الكهف: "وكَلْبهم باسِطٌ ذِراعيهِ بِالْوصِيدِ"[7].

---

[1] - أسرار البلاغة 245

[2] - تحليل الخطاب الشعري 126:

[3] - ديوان أبي تمام 2: 39

[4] - الغَرِيفُ: الشجر الـملْتف انظر لسان العرب مادة (غرف)

[5] - الصورة الفنية عند أبي تمام ص42

[6] - المرجع نفسه ص 57

[7] - سورة الكهف آية 81

ويقول أبو تمام[1]:

وملآن من ضِغْنٍ كواه تَوقلي إلى الهمة العليا سناماً وغاربا[2]
نـبذتُ إليه همتـي فكأنمـا كدرتُ به نَجما على الدهر ثاقبا

"وما المجد بالنسبة للشاعر في رأيه إلا أن يحظى برضـى العظـام فينـال جوائزهم لأنها هي السلام الذي يدرأُ به أهوال الزمان وأخطـاره"[3] مـستلهما قولـه تعالى: "وإذَا النجوم انكَدرتْ"[4]

وقال أبو تمام يوم التل[5]:

ويـوم التـل تل البذ ُأبنا ونحن ِقصار أعمار الحقودِ[6]
قسمناهم فشـطر للعوالي وآخر في لظى حرق الوقودِ
كأن جهنم انضمت عليهم كـلاها غير تبديل الجـلود

"إن صور جهنم تقفز إلى ذهنه وهو يصف ما يكتوي به هؤلاء الضالون في حروبهم الباطلة"[7] يقول التبريزي: "قتل بعضهم وُأحرق البعض، وكأنهم ُأدخلوا نـار جهنم غير أن أهل جهنم كلما نضجت جلودهم بدلوا جلودا، وهؤلاء هم ُأحرقوا دفعة واحدة"[8]، فهذا الفرق الذي وضعه أبو تمام يعطي في الذهن تقاربا قويا بـين شـدة الحرب وحرقة جهنم، وكأن الحرب هي ذاتها جهنم باستثناء ما نعرفه مـن تبـديل الجلود. فالصورة الفنية تنفذ إلى القلوب، وتخاطب الإنسان في أي ثقافة وعلـى أي اتجاه، وليس الأمر كذلك في الصور الواقعية فهي تخاطب العلماء والفقهاء والعوام، كلاً حسب تخصصه وثقافته، ولنتأمل الصورة في قول الوأواء الدمشقي[9]:

تَكبر لما رأى نَفْسه على هيئة الشمس إذ صورت

---

1 - ديوان أبي تمام 1: 148- 149

2 - توقلي: إسراعي انظر لسان العرب مادة (وقل)

3 - الصورة الفنية عند أبي تمام ص 82

4 - سورة التكوير آية 2

5 - المصدر نفسه 2: 139 لم يذكر التبريزي أي إشارة تعرف بيوم التل

6 - البذ: موضع َأعجمي انظر لسان العرب مادة (بذذ)

7 - الصورة الفنية عند أبي تمام ص122

8 - ديوان أبي تمام 2: 139

9 - ديوان الوأواء الدمشقي ص 262

سيندم ألفاً على فِعِلِهِ إذا الشـمس في خده كورت

صورة رقيقة جميلة مقتبسة من القرآن الكريم، إلا أن الفرق في المعنى واسع وكبير، فالصورة على رقتها وهدوئها في الأبيات هي مخيفة وعنيفـة فـي القـرآن الكريم، ونراها هادئة الجرس عند الشاعر قوية الجرس صاخبة في القرآن، فهو أخذ اللفظ ولكنه وظفه بما يتناسب وغرض الغزل، ومن الغريب أن يقتبس مـشهد مـن مشاهد القيامة لوصف المحبوبة، إلا أنها قدرة من الشاعر تُشهد له.

ويتضح النص السابق من خلال قول أبي تمام مادحا[1]:

قّدك اتئب أربيتَ في الغلواء كم تعذلون وأنتم سـجرائي[2]

لا تسقني ماء الملامِ فـإنني صب قد استعذبتُ ماء بكائي

هذا البيت استوقف الكثير من النقاد والدارسين، وما كنا لنعلم أن أبا تمام قـد استحضر الآية القرآنية لولا أنه صرح بذلك في قصته المشهورة مع الرجل عنـدما بعث له بكأس ليصب له ماء الملام بهدف السخرية والتهكم فرد أبو تمام بالإشـارة إلى الآية القرآنية بقوله: حتى تأتيني بريشة من جناح الذل، إشـارة إلـى الآيـة الكريمة: "واخْفِض لهما جنَاح الذل مِن الرحمةِ"[3] وعرف أبو تمام بسرعة البديهة في ردوده، وإجاباته حتى شاعت هذه الردود في الأوسـاط الأدبيـة فـي العـصور المختلفة، لكن هذا لا يمنع من أن تكون الآية الكريمة في ذهن الشاعر عندما نظـم بيته بما فيه من دلالة جديدة، فأخذ أسلوبها وبنى عليها اسـتعارته اللطيفـة حتـى وصفها الصولي "فهذا أجل استعارة وأحسنها"[4]

ومن جميل الاستعارات ما قاله ابن الرومي في وصف جارية[5]:

فهي أما السراج منها فوها ج وأما الظلام منها فداجي

---

[1] - ديون أبي تمام 1: 22- 25

[2] - سجرائي: أصحابي انظر لسان العرب مادة (سجر)

[3] - سورة الإسراء آية 24

[4] - أخبار أبي تمام ، محمد بن يحيى الصولي ، تحقيق: خليل عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، وطبعة لجنة التأليف والترجمة القاهرة 1356- 1937 ص37

[5] - ديوان ابن الرومي 2: 488

والصورة غاية في الرقة، فهو يصف جمال هذه الجارية، فبياض بشرتها مشرق مضيء، أما شعرها وعيناها فهما شديدتا الظلمة والسواد، وقد جاءت الصورة رقيقة لطيفة هادئة في انسياب سريع.

أما المتنبي فقد أجاد في رسم صورته في قوله[1]:

من يزره يزر سليمان في المـ ... ـلكِ جلالاً ويوسفاً في الجمال

رجـل طينُه من العنبـر الور ... دِ وطين العبادِ من صلصال

يشبه الممدوح تارة بسليمان وأخرى بيوسف، مستحضراً أبرز الصور عند كل نبي منهما (الملك والجمال) ويتم حدثيه في البيت الثاني مستزيدا في المبالغة في تمييز خلق الممدوح عن سائر العباد، فهو من العنبر ومن الورد وسائر العباد من صلصال، هذه المبالغة أضفت جمالا على المعنى، إلا أنه لم يتفوق في قالبه اللفظي كعادته في باقي أشعاره.

ومثاله قول البستي[2]:

كأنما خُلقوا من سؤدد وعلا ... وسائر الناس من طين وصلصال

فكما خُلق ممدوح المتنبي من العنبر الورد، فإن ممدوح البستي خُلق من سؤدد وعلا، والمعنى مختلف من ناحية واحدة أن المتنبي شبه المادي بالمادي، أما البستي فشبه المادي بالمعنوي فكان بيته أجمل وأنقى، وأقوى مدحا أما سائر العباد من صلصال جاء معنى مشتركا، وقد نقول إن البستي تفوق على المتنبي في معناه، ولكن المتنبي له فضل السبق الذي أهدى فيه معناه إلى البستي مما جعله يزيد عليه زيادة موفقة.

ويقول المتنبي في المدح:[3]

أو كان صادف رأس عازر سيفه ... في يوم معركة لأعيا عيسى

أو كـان لُج البحـر مثـلَ يمينهِ ... ما انشقّ حتى جاز فيه موسى

---

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي 3: 195

[2] - أبو الفتح البستي حياته وشعره، ص 299

[3] - ديوان أبي الطيب المتنبي 2: 198 - 199

يقول صاحب المنصف: "هذه مبالغة ما كنتُ أوثرها له لأن عازر لـم يكـن مضروب العنق، وإنما كان ميتا فأحياه عيسى عليه السلام وهاتان آيتان من قدرة ا لا تستولي على قطع عنق عازر إذا صادفه سيف الممدوح، أولا تستولي على شـق البحر لموسى، هذه مبالغات تركها الشعراء غير معتقدين لها، ولم تحملهـم عليهـا محبة الجودة في الكلام والتناهي في معاني النظام"[1]

والمتنبي في أبياته يصل في المبالغة حداً كبيراً لأن قدرة ا لا تعجـز عـن الممدوح مهما بلغت سطوته، وهذا ما أثار ابن وكيع ورفض الأبيات لهذا السبب، إلا أننا أمام نص شعري غاية في الروعة والتأنق وذو فنية عالية، ثم إن الشعراء دأبهم الخروج عن النص القرآني خروجا شديدا يصل إلى درجة المخالفة في كثيـر مـن الأحيان، ألا يكفي قول ديك الجن[2]:

أأترك لذة الصهباء عمدا ... لما وعدوه من لبن وخمر

حياة ثم مـوت ثم بعث ... حديث خرافة يا أم عمرو

ومن جميل الاستعارات قول الهمذاني[3]:

إن الذي قد فار من عينه ... لم يك من تنور نوح يفور

فالشعرية لا تقبل بالأمر على ذاته إذا لم يبالغ الشاعر وينطلق في فـضاءات الخيال، حتى تتجلى الفنية الرائعة التي تظهر في أبيات الشعراء، ولا أعني بذلك أن الخروج عن النص القرآني هو الفنية العالية، ولا يكون لي أن أقـول هـذا، ولكـن الشاعر إذا أحسن هذا الخروج بما يتلاءم والمنطق الشعري، فلا حدود توضع أمـام خيال الشاعر، حتى الحدود المقدسة يحاول أن يتخطاها كما وجدناها في النـصوص السابقة.

وظهرت المبالغة واضحة عند بعض الشعراء في صورهم وخـصوصا فـي غرض المدح، إلا أن هذه المبالغة تتفاوت منطقيا وفنيـا، فبعـضها قبلتـه الذائقـة وبعضها رفضته.

---

[1] - المنصف 1: 388- 389

[2] - ديوان ديك الجن، تحقيق: د. أحمد مطلوب وعبد ا الجبوري، دار الثقافة، بيروت ص 170

[3]- ديوان بديع الزمان الهمذاني ص80

ونمثل لذلك بمدح ابن الرومي لإسماعيل بن بلبل[1]:

مديحي عصا موسى وذلك أنني ضربتُ به بحر الندى فتضحضحا
فيا ليت شعري إن ضربتُ به الصفا أيبعثُ لي منه جداول سيحا
كتلك التي أبدت ثرى البحر يابساً وشقت عيونا في الحجارة سفّحا

ابن الرومي يتكسب من خلال هذه الصورة الرائعة المقتبسة من النص القرآني، فمديحه لابن بلبل هو عصا موسى التي تجعل نداه يفيض، كما ضرب موسى بعصاه فشقت عيونا وأيبست بحرا، وهي صورة منسجمة وخيال خلاق. يقول المتنبي[2]:

متى ما يشر نحو السماءِ بوجههِ تَخِر له الشعرى وينكسف البدر

فهذا الممدوح إذا نظر إلى السماء فإن هذه النظرة ستخلق حدثين كونيين كبيرين، فالشعرى سيسجد له والبدر سينكسف، فلماذا اختار المتنبي الشعرى؟ وأين إفادته من النص القرآني؟

والشعرى نجم عرفته العرب وعبدته وأشار إليه تعالى في قوله: "وَأنه هو رب الشعرى"[3] وخصه ا عز وجل في كتابه للدلالة على أن هذا النجم المعبود هو عبد ومن خلقه، وأفاد المتنبي من هذه الإشارة القرآنية ووظفها في مدحه فنجم الشعرى الذي عدته العرب إلها خر ساجدا أمام هذا الممدوح.

وقد فصل عبد القاهر بين الاستعارة العقلية والاستعارة التخييلية، وجعل الاستعارة العقلية تحتكم إلى العقل دون خيال أو إغراق، ولكن الأمر أكثر تعقيدا من ذلك، لأن الاستعارة التخييلية بحاجة إلى عقل يدركها كما أن الاستعارة العقلية بحاجة إلى قدر من الخيال وإن كان بسيطا.

ونستطيع القول إن الشعراء كانوا على قدر من الوعي والإدراك جعلهم يتجهون إلى الاستعارة التخييلية أكثر من اتجاههم إلى الاستعارة العقلية مما يحقق فنية أعلى ووعيا أكبر تجاه الفن.

---

[1] - ديوان ابن الرومي 2:520 وردت الأبيات في الاقتباس 1: 171

[2] - ديوان أبي الطيب المتنبي 2: 126

[3] - سورة النجم آية 49

4.1 أثر القصة القرآنية في الشعر العباسي

الدراسة النظرية:

اعتنى القرآن الكريم بالأسلوب القصصي، وأشار إلى ذلك تعالى في قولـه[1]: "نحن نقص عليك أحسن القصص" والقص هو تتبع الأثر، والقصص الأثر والأخبار المتتبعة.[2]

وتعددت أساليب القرآن في تناول القصة وأحداثها، وهـي قـصص حقيقيـة حصلت في زمان محدد ومكان محدد، تسرد الأحداث بأسلوب إلهي متفرد، فقـصة يوسف مثلا ذكرها ا تعالى بتفصيلها في موضع واحد من القرآن في سورة يوسف بأسلوب متدرج، ورونق فني لا نظير له، دون أن يتطرق لها في مواضع أخرى من القرآن الكريم، إلا أن الأمر مختلف بالنسبة لقصة موسى، فقد وردت فـي مواضـع مختلفة في النص القرآني، فقد يطيل تعالى في سرد أحداثها، وقد يوجز إن شاء، وقد يلمح جلّ شأنه إلى قصة ما تلميحا، ولكل موقع نص مختلف عن غيره يخالفه فـي ألفاظ وتعبيرات لكل منها إعجاز مفرد بذاته، لسنا الآن بصدد الوقوف عليه، ولكن لا بد من الإشارة إلى بعض الأساليب القرآنية في السرد القصصي.

القصة القرآنية والقصة الفنية:

المغايرة بين النص القرآني والنص القصصي المميز عظيمة، ولـيس هـذا بمنكر فالوقوف أمام نص إلهي يختلف بديهيا عن الوقوف أمام نص بشري مهما كان متقنا وجميلا، إلا إن بعض الدارسين أشار إلى بعض الملامح المشتركة التي تجمـع بين الأساليب القصصية من ذلك اجتماع النص القرآني والنص الفني بالمغزى، يقول ا تعالى: " لَقَد كَان فِي قَصصِهِم عِبرةٌ لِّأُولِي الأَلْبابِ ما كَان حدِيثًا يفْتَرى ولَـٰـكِن تَصدِيقَ الَّذِي بين يديهِ وتَفْصِيلَ كُلِّ شَيءٍ وهدى ورحمةً لِّقَومٍ يؤْمِنُون"[3]

---

[1] - سورة يوسف آية 3

[2] - معجم الألفاظ القرآنية، ص 419

[3] - سورة يوسف آية 111

فالقصة جاءت للعبرة، مع أنها أملت جمالياتها التي يستمتع بها صاحب الذائقة الفنية حتى لو لم يكن من المؤمنين[1].

قد لا يكون المغزى مفصلا في القصص الفنية، بل قد لا يكون واضحا أصلاً، ولكننا نستطيع أن نستشفه من خلال أحداث القصة ونهايتها، وقد يظهـر المغـزى بقالب رمزي، وهذا القالب ليس موجودا في القرآن، لأنه رسالة مباشرة ليـست ذات هدف فني وإنما هدف تبليغ ودعوة.

وقد تشترك القصص القرآنية والقصة الفنية بالتعليقات، "ومن التعليقات التـي ترد في السياق ما جاء في قصة قارون في سورة القصص، فبعد أن قال قارون "إنما أوتيته على علمٍ عندي"[2] جاء التعليق الخارج عن جسد السرد في أثناء القصة، "أولم يعلم أن الله قد أهلك من قبله من القرون من هو أشد منه قوةً وأكثر جمعا ولا يـسألُ عن ذنوبهم المجرمون"[3]، لكن هذا التعليق "لم يأتِ خارجا خروجا كاملا عن جـسد السرد، لأنه لم يقل أولم يعلم أننا قد أهلكنا...، على أن السارد هو الذي يقدم التعليق، بل جيء بالمهلك الذي هو السارد مخبراً عنه، فكأن التعليق جاء من سياق الأحداث، وليس من السارد نفسه"[4]

وقد يأتي التعليق في ثنايا القصة، يقول تعالى: "يا هامان ابن لي صرحا لعلي أبلغُ الأسباب، أسباب السماواتِ فأطلع إلى إلهِ موسى وإني لأظنه كاذبا وكذلك زيـن لفرعون سوء عملِهِ وصد عن السبيل وما كيد فرعون إلا في تبابٍ"[5]، فما جاء بعـد لفظة (كذلك) تعليق عام على الموقف وليس جزءاً من القصة[6].

ومثل هذه التعليقات لا نجدها موجودة في القصص الأدبية، ويعد عدم وجودها سمة إيجابية للقصة الفنية، وذلك لأنها تخاطب فئة مثقفة، أما القرآن الكـريم فهـو يخاطب المجتمع بكافة طبقاته، مثقفة وأمية، لذلك فإن مجموعة منها لا تُدرك الهدف

---

[1] - دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية، د.سليمان الطراونة، ط1 ، 1413هـ ، 1992م، ص17
[2] - سورة القصص آية 78
[3] - سورة القصص آية 78
[4] - دراسة نصية ص17
[5] - سورة غافر آية 36، 37
[6] - دراسة نصية ص17

من إيراد القصة والفكرة المرادة منها إذا لم تُذكر صراحة، لذلك صرح بها القرآن لتقريبها إلى الفهم، أما الصياغة الفنية والأسلوب المتميز للقرآن فهو متفوق أدبياً وفكريا، لكن القرآن ليس نصا أدبيا حتى مع تفوقه على جميع النصوص الأدبية، لأن قضيته أعظم بكثير من كونها صياغة فنية ونص قصصي.

ظاهرة التكرار في القصة القرآنية:

والتكرار في القرآن الكريم يخدم غرضين: الغرض الفني يظهر في تجدد الصور، والتفاوت بين الإيجاز والإطناب، والتنوع في الأداء لفظا ومعنى.

والغرض الثاني غرض نفسي يعوم على التأثير، فعلم النفس يقول إن المكرر ينطبع في اللاشعور في الإنسان[1].

وتفرعت الأغراض حولهما، ولكن في لحظة تأمل سريعة نجد أنفسنا أكثر وعيا لقصة موسى من غيرها من القصص، لأن تكرارها في القرآن جعلها تثبت في اللاوعي عند الوجدان المسلم، كما أنها تخدم أغراضا فنية متعددة وتوقظ أحاسيس مختلفة فإحساس الألم يتوقد عندما تترك الأم ابنها الوليد في صندوق في البحر، وإحساس الفرح ينمو عندما أكرمها ا في عودته إليها، وإحساس العزة يزداد عند غرق فرعون، بينما يتنامى الضيق عند اتخاذ قوم موسى لعجل السامري إلها.

وقد اختلف القدماء والمحدثون في تفسير التكرار، فالباقلاني يرى أن إعادة القصة الواحدة في القرآن يكون في "نهاية البلاغة وغاية البراعة، فعلمنا بذلك أنه مما لا يقدر عليه البشر"[2] فنحن أمام نص معجز بألفاظه ومعانيه، وكذلك بتكراره، فأساليب التكرار وطرقه وإضافاته لها شأن شغل كثيرا من الدارسين، كما وقف الزركشي وقفة طويلة عند التكرار عامة، وتكرار القصة خاصة، فذكر مجموعة من الأسباب تحدد فائدة التكرار في النص القرآني فهو يرى أن التكرار يفيد القوم المتلقين ويبصرهم بالحق والباطل، ويسلي قلب النبي، ويبرز في الكلام الواحد فنونا

---

[1] - سيكولوجية القصة في القرآن، التهامي النقرة، الشركة التونسية للتوزيع، 1971 ص 116

[2] - إعجاز القرآن للباقلاني ص 52

كثيرة للفصاحة ولإظهار عجز البشر عن الإتيان بمثلها، كما أن القصة الواحدة قـد تتضمن زيادة ونقصانا وتقديما وتأخيرا كلها تؤدي إلى معانٍ عجيبة[1].

ويفسر سيد قطب التكرار قائلاً: "لكن هذا التكرار لا يتنـاول كـل جوانـب الشخصية غالبا، وإنما هو تكرار لبعض حلقاتها، ومعظمه إشارات سريعة لموضـع العبرة منها، أما جسم القصة فلا يكرر إلا نادراً بصياغة جديدة لمناسبة خاصة، لكن هذه الحلقات المكررة إذا ما قرئت حسب ترتيب نزولها فإن معظمها يبـدأ بإشـارة مقتضبة، ثم تطول هذه الإشارات شيئا فشيئا"[2]

وينفي فضل حسن عباس وجود تكرار في القصة القرآنية، ويقـرر أمـوراً منها:

1- أن القصة القرآنية لم تلتزم طريقا واحدا في الطول والقصر

2- أن كل قصة قرآنية بصرف النظر عن طولها جاءت تفي بالغرض الذي سِيقَتْ من أجله، فالقصر لا يشعر بالنقص.

3- إن بعض القصص القرآني لم يذكر إلا مرة واحدة، وبعضها ذُكر غيـر مرة، والتي ذُكرت غير مرة وثيقة الصلة بقضية الدعوة إلى ا تعالى، أما ما ذُكر مرة واحدة فلم تكن تتحدث عن مجال الـدعوة، وإنمـا عـن مجـالات اجتماعية وإنسانية، ولم يخرج عن ذلك إلا قصة آدم.

4- أن القصص التي ذكرت غير مرة لم تُذكر بطريقة واحدة، بل لكل قصة مشاهد خاصة بها، وجزيئات وأحداث تفردت بها السورة في ذلك الموضع.[3]

إلا أن محمد قطب عبد العال يدعم فكرة التكرار ويرى أنها "مـن تـصريف القول، وهو وجه من وجوه البيان القرآني الذي قصد إليه القرآن الكريم"[4]

---

[1] - البرهان في علوم القرآن ، 3: 29-31

[2] - التصوير الفني في القرآن، المصنع الحديث للطباعة ص 126

[3] - القصص القرآني (إيحاؤه ونفحاته) ، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان، عمان الأردن، ط1، 1407هـ 1987م ص 22- 24

[4] - نظرات في قصص القرآن، محمد قطب عبد العال، رابطة العالم الإسلامي، مكة المكرمة ص114

ويرى "أن التكرار لأجزاء القصة ومواقفها ينشئ من ناحية العرض والنسق الفني مبدأً فنيا ثابتا، حتى ليخيل لسامع القصة أو قارئها أنه يتعامل مع نبي واحد وإنسانية واحدة، فثمة تشابه عام في النسق الفني والهيكل العام"[1].

كما وافق علي أحمد فراج على فكرة تكرار القصة القرآنية، ورأى أن هذا التكرار هو نوع من التأكيد[2].

وقد كانت ظاهرة التَكرار لها دواعيها الرئيسية التي لفتت أنظار العلماء إليها وحركت أقلامهم وألسنتهم لها، وأعيد كثير من القصص في مواقع مختلفة على ترتيبات متفاوتة، يقول ابن فارس إن: "ا جل ثناؤه جعل هذا القرآن وعجز القوم عن الإتيان بمثله آية إثباتا لصحة نبوة محمد صلى ا عليه وسلم، ثم بين وأوضح الأمر في مواضع إعلاما أنهم عاجزون عن الإتيان بمثله بأي نظم جاء، وبأي عبارة عبر فهذا أولى ما قيل في هذا الباب"[3]

ولا ننكر أهمية سرد قصص على مسمع النبي صلى ا عليه وسلم وما فيها من التسرية عنه وبعث الصبر والعزم في نفسه ولكن هذا ليس الهدف الوحيد لأن خلود القرآن يعني أننا أمام نص له غاية لا تنتهي، منها الإعجاز الفني وإيراد الشخصيات المثالية وما يضادها مع الاهتمام ببعض التشريعات التي تقع في ثنايا القصة القرآنية.

وهناك مجموعة من القصص القرآني لم تتكرر في القرآن الكريم، واكتفى القرآن بذكرها مرة واحدة، كقصة أصحاب الجنتين في سورة الكهف، وقصة أصحاب الجنة الذين لا يرغبون بتأدية زكاتها في سورة نون، وقصة عازر عليه السلام الذي أماته ا مئة عام ثم بعثه وقصة أهل الكهف وغيرها مما رغب القرآن عن تكراره.

---

[1] - المرجع نفسه ص115

[2] - الإعجاز والبيان في قصص القرآن، علي أحمد فراج، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1413هـ، 1992م ، ص 179

[3] - الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها لأحمد بن فارس بن زكريا، علق عليه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ-1997م ص 158

أساوبيات السرد القصصي في القرآن الكريم

وتختلف الأساليب القرآنية في سرد القصة، فمرة يأتي مطلع القصة القرآنية ملخصا بسابقتها كما في سورة الكهف: "أم حسِبتَ أن أَصحاب الْكهفِ والرقِيمِ كانُوا مِن آياتِنَا عجبا"[1] ثم يبدأ القرآن سرد القصة بتفصيلها بعد هذه الإشارة الموجزة والممهدة للأحداث.

وقد تُذكر عاقبة القصة ومغزاها ثم تبدأ القصة من بدايتها مثال ذلك موسى عليه السلام في سورة القصص في قوله تعالى: "نَتْلُوا علَيك مِن نبإِ موسى وفِرعون بِالْحق لِقَومٍ يؤْمِنُون إِن فِرعون علا فِي الأَرضِ وجعلَ أَهلَها شِيعا يستَضعِفُ طَائِفَةً منْهم يذَبح أَبنَاءهم ويستَحيِي نِساءهم"[2] وهنا لا يهتم السرد بمولد موسى عليه السلام ونشأته وأحداث كثيرة قبل وصوله إلى فرعون، وإنما يبدأ بقصة فرعون واصفا حالته لتمهيد الحديث عن رسالة موسى عليه السلام. وقد يتدفق السرد مباشرة بدون مقدمات ولا تلخيصات وبكل ما تحمل من مفاجآت، مثال ذلك قصة مولد عيسى عليه السلام: "واذْكُر فِي الْكِتَابِ مريم إِذِ انتَبذَتْ مِن أَهلِها مكانًا شَرقِيا"[3]

وقد تأتي القصة على شكل حوار طويل أو قصير، ثم تتحدث عن نفسها بواسطة أبطالها[4] كما ورد في قصة إبراهيم وحواره مع ربه: "وإِذْ قَالَ إِبراهِيم رب أَرِنِي كَيفَ تُحيِي الْموتَى قَالَ أَولَم تُؤْمِن قَالَ بلَى ولَكِن ليطْمئِن قَلْبِي"[5]

أما الجمل الاسمية والفعلية فقد تناوبت في التعبير القرآني، فالجملة الاسمية تأتي عند إرادة ثبوت الصفة واستقرارها مثل قوله تعالى:"وكلْبهم باسِطٌ ذِراعيهِ بِالْوصِيدِ"[6] وباسط صيغة اسم فاعل وإن عملت عمل الفعل إلا أنها تشعر بثبوت الصفة واستقرارها، ولو قيل يبسط لم يؤدِ الغرض من استطالة الأمر وثبوته. أما الجملة الفعلية تأتي عند إرادة تصوير الصفة بشكل متجدد، ففي قصة يوسف يقول

---

[1] - سورة الكهف آية 9

[2] - سورة القصص آية 3-6

[3] - سورة مريم آية 16

[4] - دراسة نصية ص 95- 97

[5] - سورة البقرة آية 260

[6] - سورة الكهف آية 18

تعالى: "وجاءوا أباهم عِشَاء يبكُون"[1]، ولم يقل باكين فالفعل يفيد التجديد في البكـاء وليس التوقف عنه، فقد أعطى تصويرا للفعل بشكله المستمر، وهذا يعنـي اتـساق أنماط الجمل في الصورة لكي تضفي قالبا قصصيا متكاملاً.[2]

وتعد أبرز العناصر في تميز القصص القرآني أنـه "يبـدي لنـا الأشـياء، ويعرض علينا الحقائق في صور تستسيغها عقولنا وأذواقنا وتهفو إليها عواطفنـا، فيصف النفوس كما هي وكما يجب أن تكون، ليجعل من الواقع نقطة انطلاق نحـو مثالية لا يقدر على الاقتراب منها غير المؤمن بالقيم الدينية الجاد في بلوغ مراتبها"[3] ويقاس الإبداع في قصص القرآن "بجودة أسلوبه وقوة تأثيره في البيئة التـي نـزل فيها، وفي نفوس أصحاب الذوق البياني ممن حذق العربية وسبر أغوارها"[4]

والحوار في القرآن محرك للأحداث، مصور للشخصيات، وهو مؤزم للموقف حتى يحتدم في كثير من القصص التصويرية، وبذلك يكون الحـوار مؤديـا إلـى الهدف[5] فقد يكون حوارا ذاتيا كقوله تعالى: "لما جن عليه الليلُ رأى كوكبـا قـالَ هـذَا ربي فلما أفَلَ قالَ لا أُحِب الآفِلِين فلما رأى القَمر بازغًا قالَ هـذَا ربي فلمـا أفَلَ قالَ لَئِن لم يهدِنِي ربي لأكُونَن مِن القَومِ الضالين"[6]

"والمتأمل في القصص القرآني يلاحظ أن القرآن بـدأ القـصص بإشـارات خاطفة وسريعة خالية من الحوار، كالقصص الوارد في سورة القمر، لأن الغـرض من إيراد القصص هو إثارة الوجدان وإيقاظ الفكر"[7]

"والحوار على يسره وسهولته نراه من أعقد الأساليب وأشقها في إقامة بنـاء فني متماسك متكامل، وذلك أن القصص الذي يقف عند مجرد الحكايـة لمقـولات

---

[1] - سورة يوسف آية 16

[2] - دراسة نصية ص 152 ، 153

[3] - سيكولوجية القصة القرآنية ص 310

[4] - المرجع نفسه ص 311

[5] - دراسة نصية 170

[6] - سورة الأنعام آية 76-78

[7] - الإعجاز والبيان ص 119

القائلين ونقلها عنهم إنما هو آلة ناطقة فحسب فهي أشبه بالمرصد دون أن تحمل شيئا من ملابسات الموقف وما يدور فيه وما يعتمل بين أبعاده"[1]

وقد حار العلماء في قول امرأة العزيز ليوسف عليه السلام "هيتَ لَك"[2] واختلفوا في المعنى المقصود وأشار ابن عباس والحسن أنها كلمة سريانية معناها أنها تدعوه إلى نفسها، وقال الكسائي هي لغة حوران معناها (تعال)[3]، وقد حاول بعض المفسرين أن يجدوا لها مخرجا في العربية فقالوا هيأت، ولكن العربية لم يرد فيها حذف الهمزة والألف اللينة إضافة إلى أن القول (هيأت لك) غير مستقيم[4].

الشخصية في القصة القرآنية:

وتنقسم الشخصية في القرآن إلى ثلاثة أقسام:

الأول: هو شخصية الأنبياء وهي الظاهرة في الأغلب، وتعد شخصية القدوة التي على المسلمين اتباعها، ومن خلالها تظهر المواقف المتعددة التي تتعلق بشخصية الإنسان فنحن تارة أمام ملك غني كسليمان وتارة أخرى أمام رجل صابر كأيوب وأحيانا أمام يوسف بما شهد من تقلبات عجيبة في حياته يكون من خلالها نموذجا للشخصية المؤمنة.

ويتناول القرآن شخصية الأنبياء بدقة متناهية فهو يعنى بنفي المعصية عنهم مع يقينهم با تعالى يقول تعالى: "ولَقَد همتْ بِهِ وهم بِها لَولا أَن رأَى برهان ربهِ"[5] وإنما أريد هنا نفي المعصية عن يوسف عليه السلام وذلك كثير في القرآن الكريم.

الثاني: تسعى شخصية المؤمنين الإيجابية في القصة القرآنية لإقامة خلافة ا في الأرض لذلك تتفق شخصية النبي والمؤمن في البناء العقدي والنفسي، مع اختلافهما في جانب العصمة فإن ثبوتها كان للأنبياء فقط[6]، وأكثر الشخصيات بروزا

---

[1] - المصدر نفسه ص120

[2] - سورة يوسف آية 23

[3] - فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراسة من علم التفسير، محمد بن علي بن محمد الشوكاني، دار الخير، بيروت، ط1، 1413هـ-1992

[4] - دراسة نصية 158

[5] - سورة يوسف آية 24

[6] - بناء الشخصية في القصة القرآنية، ص 56

في القصص القرآني هي شخصية موسى عليه السلام، وتعد نموذجا للزعيم الشديد، ولكنه كان قبل زعامته خائفا مترقبا يتوقع الشر في أي لحظة بسبب خوفه من فرعون[1].

وليس هناك شكل ثابت للشخصية، فلكل قصة شخصياتها، ولكل شخصية سماتها الخاصة بها، حتى الأنبياء مع اجتماع جانب الخير في كل شخصياتهم، إلا أن الفروق بينها واضحة فسليمان عليه السلام محب للسيادة والسلطان وإقامة العدل في أرض ا ، وهو شخصية قوية فذة تقابلها شخصية إبراهيم برصانتها ووقارها وثباتها على الحق، أما شخصية يوسف فهي شخصية المتعرض للظلم في مواقع متعددة من حياته فكان صابرا عائذا إلى ا ، حتى وصل إلى خزائن الأرض، كما برزت شخصية أيوب في كونه الصابر المتحمل لكل مصائب الحياة.

أما الشخصيات التي توحي بالشر فتعددت في مواقفها، ففرعون عالٍ في الأرض، وهامان تابع له، ووالد إبراهيم ليس بحاكم ولا محكوم، ولكنه إنسان تقليدي يحرص على نهج سير الآباء، وصاحب الجنتين في سورة الكهف إنسان متكبر غرته كثرة المال. لذلك لا نستطيع وصف كل شخصيات القصة القرآنية بصفات واحدة وإن كانت توحدت في صفة الخير أو الشر بعموميتها ولكنها تفرعت بخصائص منفصلة تنفرد بها كل شخصية.

الزمان والمكان في القصة القرآنية:

اهتم الأدباء والدارسون بفن القصة عامة وبالقصة القرآنية خاصة، وقد أولوا أهمية لأمور بعينها مثل الشخوص والحدث وكذلك الزمان والمكان، وكلها بشكل بديهي في الماضي لأنها سرد لأشياء قد حدثت، والقرآن الكريم فيه حشد عظيم من القصص التي تنوعت أهدافها ضمن فكرة أساسية هي الوعظ والإرشاد، أما بشأن الزمان والمكان فقد ذكرهما القرآن في الموضع الذي تأتي فيه إفادة كذكره الكهف والرقيم وماء مدين والزمان كوقت العشاء الذي بكى فيه أخوة يوسف، وإذا وقفنا عند هذه الدلالات الزمانية والمكانية وجدنا أنها تخدم السرد القصصي في إضفاء جمال إلى جمال، ورونق إلى الإعجاز البديع في القرآن.

[1] - روائع الإعجاز في القصص القرآني، محمود السيد حسن، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ص119

ويعد المكان بنية الحدث المادية في أي قصة، وقد ذكره القرآن في كثير من قصصه، وخصوصا ما كان فيه إفادة واضحة في ذكره، كالجنة في قصة آدم في قوله تعالى: "يا آدم اسكُن أَنتَ وزوجك الْجنةَ[1]"، والمكان العلي في شأن إدريس عليه السلام في قوله تعالى: "واذْكُر فِي الْكِتَابِ إِدرِيس إِنه كَان صِدِيقًا نبِيا، ورفَعنَاه مكَانًا علِيا"[2]، والرقيم في قصة أهل الكهف في قوله تعالى: "أَم حسِبتَ أَن أَصحاب الْكَهفِ والرقِيمِ كَانُوا مِن آياتِنَا عجبا"[3] وكذلك السفينة في قصة نوح.....

والقرآن الكريم لا يذكر مكانا معينا إلا إذا كان لهذا الذكر سبب لا مجال للاستغناء عنه[4].

"وإيراد المكان يختلف من مكان لآخر طولا وقصرا مجملا ومفصلا على النحو التالي:

1- قد يذكر اسم صاحب القصة مضافا إلى المكان، كأصحاب الرس دون عرض للقصة

2- قد يذكر المكان بصفته مثل قوله تعالى: "... ربوةٍ ذَاتِ قَرارٍ ومعِينٍ"[5]

3- قد تُذكر الصفة دون الإشارة إلى المكان مثل قصة إدريس

4- قد يذكر المكان باسمه الصريح المعروف كالمسجد الحرام والمسجد الأقصى

5- وقد يذكر الاسم العلم ولكن يختلف في تحديد موقعه كالجودي (جبل نوح)"[6]

أهمية القصة القرآنية:

---

[1] - سورة البقرة آية 35

[2] - سورة مريم 56- 57

[3] - سورة الكهف آية 9

[4] - الإعجاز والبيان ص170

[5] - سورة المؤمنون آية 50

[6] - الإعجاز والبيان 170 -171

"كانت القصة القرآنية الدرس الأول الذي ألقاه الإسلام على المبدعين المسلمين في هذا المجال، فلم تكن هذه القصة اندفاعة خيالٍ أو إلهام فنان، وإنما كانت أحداثا حقيقية منتزعة من التاريخ، بثها القرآن مرة واحدة أو على دفعات في مكان واحد أو في عدة أمكنة"[1]

فالقرآن ينقل تاريخا وفنا وعقيدة في آن واحد من خلال القصة القرآنية، ولأول مرة نجد أنفسنا أمام نص يعالج قضايا الإنسان والتاريخ والفكر والعقيدة بأسلوب أدبي رائع. وينعت الله تعالى أسلوب القرآن بقوله: "نَحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن"[2]

فأحسن اسم تفضيل والأسلوب القصصي مهما تغيرت أفكاره وتحولت لن يصل إلى مستوى الكلام الإلهي الذي ضمنه تعالى القرآن الكريم.

وأشارت مجمل الدراسات إلى أهمية القصة القرآنية، وإلى تفردها في الأسلوب والصياغة الفنية، كما أشارت إلى أهداف القصص القرآنية إذ تفردت كل قصة بهدف خاص بها، وبأسلوب تتميز به عن غيره مع اشتراك القصص عامة بفكرة التوحيد والإسلام لله تعالى.

وظهر كتاب محمد خلف الله في ضجة ثقافية لطبيعة الأفكار الجديدة التي حملها والتي طالبت بالنظر إلى القصص القرآني من وجهة نظر أدبية بغض النظر عن صدقها أو عدمه. يقول: "حين وصل العقل الإسلامي إلى هذه المرحلة من التفكير كان قد وصل إلى خير كثير، ذلك لأنه كان قد قطع شوطا طويلا في سبيل تحرر العقل الإسلامي من هذا المذهب التاريخي في فهم القصص القرآني، وكان قد وصل إلى القضاء على القصد التاريخي، والقضاء على هذا القصد قد جاب للعقلية الإسلامية الفوائد الآتية:

1- التحرر من الإسرائيليات والتخلص من كثير من هذه الفروض النظرية

---

[1] - الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، د. أحمد بسام ساعي، دار المنارة، السعودية، جدة، 1405 -1985 ص 154

[2] - سورة يوسف آية 3

2- توجيه الذهن البشري إلى ما هو مقصود من القصص القرآني من المواعظ والعبر، ومن المعاني الدينية والاجتماعية.

3- القضاء على فكرة التكرار وعلى عد القصص القرآني من المتشابه.

4- أصبح العقل الإسلامي غير ملزم بالإيمان برأي معين من هذه الأخبار التاريخية الواردة في القصص القرآني، وذلك لأنها لم تبلغ على أنها دين يتبع، وإنما بلغت على أنها المواعظ والحكم والأمثال التي تُضرب للناس ومن هنا يصبح من حق العقل البشري أن يهمل هذه الأخبار أو يجهلها أو يخالف فيها أو ينكرها"[1].

والكاتب محمد خلف الله لم يسع لتفنيد القرآن، ولكنه يرى فكرة أن القرآن لم يسرد القصص لهدف تاريخي، وهو رأي صائب إلا أننا لا نقبل باحتمالية عدم مصداقية القصص القرآني، كما أن رفض الهدف التاريخي كأولوية لبناء القصة القرآنية لا يعني قبول الهدف الفني كهدف وحيد لهذه القصة، وقد تفاوت العلماء في تحديد هدف القصة القرآنية، فمنهم من ذكر أن ذلك تخفيفا عن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، بسبب ما يلاقيه من آلام ومعاناة في دعوته مع المشركين، وتذكيره بالأنبياء السابقين وبأنهم عانوا على نفس الشاكلة في دعوتهم مع أقوامهم.

أما شيخه أمين الخولي البلاغي المجدد فلم يشر في مقدمة كتاب محمد خلف الله إلى أي رأي إلا أنه أيد آراء تلميذه عامة، وأبدى استغرابه من تلك الفئة التي رفضت كلامه بكليته، وتحاملت عليه حتى رأت قتله.

وأخيرا نقول إن ظاهرة التأثر بالنص القرآني والقصص القرآنية خاصة جعلتنا نقف عند أهم سمات القصة القرآنية لأننا سنجد آثارها واضحة ومتنوعة في أشعار الشعراء العباسيين.

الدراسة التطبيقية

يتضمن الشعر العباسي الكثير من القصص القرآني، وتختلف الإشارة إليه بحسب السياق الذي يتضمن هذه الإشارات، فمنها ما يشير إلى قصة النبي بذكر

---

[1] - الفن القصصي في القرآن محمد أحمد خلف الله ، مؤسسة الانتشار العربي، لندن، ط4 1999م ، ص 73-74

اسمه، ومنها ما يشير إلى زمان أو مكان تضمنته ثنايا القـصة، وهنـاك إضـاءات أخذت النصيب الأكبر في الشعر العباسي كعصا موسى، وصرح بلقيس، وقمـيص يوسف، وبعض الإشارات الأخرى التي سنتناولها فيما بعد.

الشخوص والأبطال

وفي أغلب الأمور ترتكز الشخوص على الأنبياء أنفسهم الذين هم دائما أبطال القصة بكونهم المحور فيها، وما يتصل بهم من أحداث إنما هي لإثبات نبوتهم، مـن ذلك قول ابن الرومي في إبراهيم بن المدبر[1]:

ليس في مالك عن بطـ ـنك من فضـل فيردفُ

يـا عدو الزاد يا ثعـ ـبان موسى المتلقفُ[2]

هنا الحديث عن ثعبان موسى وليس موسى وهو يشير إلى خبر موسى مـع السحرة يوم التحدي، فجاء بالاسم موسى وبشيء من لوازم الحادثة وهـو الثعبـان، ووصف الشاعر إبراهيم بن المدبر بعدو الزاد ثم نعته بثعبان موسى الذي تلقف باقي الثعابين وأكلها بسرعة وجيزة كما أكل إبراهيم الزاد بسرعة.

وما زلنا في اقتباسات ابن الرومي فهو يقول في شيخ وعجوز[3]:

يا أيها النّـفر الذين تعجبوا من قصة امرأة العزيز ويوسفِ

هاتيكم فُتِنتْ بأحسن من مشى ممن عـرفناه ومـن لم نعرفِ

يعرض الشاعر هنا بالعجوز التي أحبت الشيخ، ويتخذ من قصة امرأة العزيز ويوسف دلالة على المعنى، فابن الرومي يسوغ لامرأة العزيز حبها ليوسف، فهـو أجمل من مشى على الأرض، فلماذا نعجب من حبها له؟ وكان الأولى أن نعجب من حب هذا الشيخ لتلك العجوز، وتُعد سمة التهكم متأصلة في شخصية ابن الرومـي، وفي تركيبه النفسي، وتظهر واضحة في أبياته الشعرية. لذلك أسهم ذكر شـخوص

---

[1] - ديوان ابن الرومي 4: 1563

[2] - التلقف: الابتلاع . وفـي التنزيل العزيز: "فإذا هي تَلْقَف ما يأفِكون" الأعراف 117 انظر لسان العرب مادة (لقف)

[3] - ديوان ابن الرومي 4: 1593

القصة هنا في فهم ما وراء الأبيات دون التصريح بالمعنى الذي يريده الشاعر في بيتيه السابقين.

ويرى صاحب المنصف أن بيت أبي الطيب[1]

أنا في أمة تداركها ا غريب كصالح في ثمود

أخذه من أبي تمام في قوله[2]:

كان الخليفة يوم ذاك صالحا فيهم وكان المشركون ثمودا

وبيت المتنبي يختلف عن بيت أبي تمام اختلافا بيناً، فالأول يفتخر والثاني يمدح، إضافة إلى أن ثمود عند المتنبي هم قومه من المسلمين بينما هم عند أبي تمام الأعداء من المشركين، فالاختلاف بين، والمتنبي أكثر إبداعا في هذا البيت، وقصة ثمود وصالح قصة موجودة في القرآن ومن حق كل الشعراء بلا استثناء الإفادة منها، فلا مسوغ لإشارة ابن وكيع التي يرى فيها أن المتنبي أخذ معناه من أبي تمام، ثم إن فكرة التفرد والغربة موجودة عند أبي الطيب موجودة في قوله[3]:

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام

ومع أنه لم يفد بهذا البيت من القرآن شيئا ولكنه أتى بالمعنى نفسه فإطار الكلام يدور حول غربته بين قومه، وحول تميزه عليهم، لذلك فالمعنى مختمر في ذهن المتنبي من ثقافاته السابقة مجتمعة دون الاتكاء على نص واحد دون غيره.

وتتعدد المعاني التي يأتي بها الشعراء عند ذكر الشخصيات القرآنية، ولكل شاعر معنى خاص به يضعه بحسب غرضه مدحا أو رثاء أو هجاء، فنقرأ قول المتنبي يمدح مساور بن محمد الرومي[4]:

وخشيتُ منك على البلاد وأهلها ما كان أنذر قوم نُوح نُوح

ويعني أنه خاف غرق البلاد وهو الذي أنذر نوح قومه به.

---

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي 1: 324

[2] - البيت غير موجود في ديوان أبي تمام

[3] - ديوان أبي الطيب المتنبي 4: 70

[4] - المصدر نفسه 1 :245

والإشارة هنا إلى قصة نوح عليه السلام وبالأخص إلى الطوفان، والتكـرار طبيعي للفظة نوح فالأولى مضافة إلى قوم، والثانية هي فاعل أنـذر، وفـي ذلـك التكرار قوة جرس وانسياب في اللفظ وسلاسة في القول، وهذا دأب المتنبـي مـع المآخذ الكثيرة التي نسبها إليه الدارسون فيما بعد.

والثقافة الإسلامية مختزنة في ذاكرة أبي الطيب فسرعان ما يستحضر النص القرآني فيحلله ثم يقتبس منه ما يراه مناسبا لسياقه الشعري، وأحيانا يضمن المعاني الكثيرة بلفظ موجز، من ذلك قوله مادحا[1]:

من يزره يزر سليمان في المـ ـك جلالاً ويوسفاً في الجمال

فهو يرى أن ممدوحه يمتلك أبرز صفات الأنبياء، فسليمان عليه السلام اشتهر بالملك الذي هو كملك الممدوح، ويوسف عرف بجماله الذي يوازي جمال الممدوح، فجاءت معانيه لطيفة، ومنحها هذه الرقة إفادته من القصة القرآنية بـالتركيز علـى شخصياتها الرئيسة، وأبرز صفاتهم، ويرى ابن وكيع أن "هذا معنى متـداولا فأمـا صدره فمن قول أبي العتاهية[2]:

فكّرتُ في مُلْكِ هارون فذكّرني في الأرض ملك سليمان بن داودِ

وعجزه من قول أبي تمام[3]:

ما استُجمِعت فِرقُ الحسن التي افترقتْ عن يوسف الحسن حتى استجمعتْ فيه

ولكنه قد استوفى الطويل في الموجز القليل"[4]

وهكذا كان شأن ابن وكيع فلقد حاول نفي الإبداع والابتكـار عـن المتنبـي مرارا، مع الملاحظة الواضحة للفروق في المعاني والألفاظ، إلا أن إيراد اسم النبي نفسه كان مسوغه فيما يقول، والنص القرآني كان مادة خـصبة لجميـع الـشعراء يأخذون منه ما يشاؤون دون أن يضطر أحدهم إلى الاستعانة بمعاني شاعر آخـر، حتى لو استعان الشاعر بغيره فإن العقلية المعاصرة تقبل هذا بل وتؤيده، وتعتبر أن

---

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي 3: 195

[2] - لم أقف على البيت في ديوان أبي العتاهية ، انظر : أبو العتاهية أشعاره وأخباره، تحقيق: د. شكري فيصل، مكتبة الملاح - دمشق

[3] - ديوان أبي تمام 4: 293

[4] - المنصف 1 :267

القيمة الحقيقية للنصوص تكمن بمقدار امتصاصها للمعـاني والـصور والتراكيـب السابقة لها وإخراجها بنص إبداعي متميز، وأنه لا يكون المبدع مبدعا إلا إذا اطلـع على نصوص قديمة واستوعبها وأخرجها ممزوجة بعاطفته وشخصيته.

وحتى نتعامل مع المتنبي بمنطقية علينا تنـاول ديوانـه قـراءة وتفـسيرا، وسنكتشف حينئذ عشر حسنات مقابل سيئة واحدة، ولن نجد هذا القدر من الحـسنات عند شاعرين كبيرين يفضلهما الأدباء كأبي نواس وأبي تمام[1]

أما البحتري فهو يصرح بأسلوب ظريف أن البخلاء لا يستطيعون خداعـه، ومن أمثلة مساومته أحد ممدوحيه وإن تظاهر بالمزاح قوله[2]:

المئـة الديـنار منْسـ ـية	في عِدةٍ أشـبعتَـها خُلفـا
لا صدق إسماعيلَ فيها ولا	وفـاء إبراهيـم إذ وفّـى
إن كُنْتَ لا تنوي نجاحاً لها	فكـيف لا تجعلـُها ألفـا
هل لك في صلحٍ فأعفيك من	نصفٍ وتستأنفُ لي نِصفا

فهو هنا يستلهم الشخصيات القرآنية للإشارة إلى آيات بعينها، وقـصته فـي رجل استدان منه مئة دينار ولم يردها إليه، فيعاتبه الشاعر بطرافة يصفه فيها أنـه مخاف في وعوده، فهو لا يملك صدقا كصدق إسماعيل أو وفاء إبراهيم مستندا فـي معناه إلى قوله تعالى "واذْكُر فِي الْكِتَابِ إِسماعِيلَ إِنه كان صادِقَ الْوعدِ وكان رسولًا نبِيا"[3] وقوله "وإِبراهِيم الذِي وفى"[4]، ثم يستهزئ به طالبا منه أن يجعلها ألف دينـار بدل المئة ما دام لا ينوي سدادها، ويعقد معه هدنة حتى يرجع له نصف ماله الأبيات جميلة وطريفة، ولكن البحتري لم يوفق في اختيار الأسماء من القرآن الكريم، ولـو شبه مخاف دينه بعرقوب لكان أكثر واقعية، ولكنه نزع منه صفتي صدق إسـماعيل ووفاء إبراهيم عندما أُمر بذبح ابنه، ومن منا يملك هاتين الصفتين، حتى أكثرنا وفاء

---

[1]- أبو الطيب المتنبي (دراسة في التاريخ الأدبي)، د. ريجيسي بلاشير، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، ط2، 1405 – 1985 ص 383

[2]- ديوان البحتري 3: 1395

[3]- سورة مريم آية 54

[4]- سورة النجم آية 37

وصدقا لا يصل إلى وفاء إبراهيم وصدق إسماعيل، وكان الأجدر به أن يكون أكثر عمقا في اختيار أسمائه.

ولكن البحتري أحسن في إفادته من شخصية يوسف عليه السلام وحسن عاقبته يقول[1]:

أما في نبي الله يوسف أسوة | لمثلك محبوسا على الظلم والإفكِ
أقام جميلَ الصبر في السجن برهةً | فآلَ به الصبر الجميل إلى المُلْكِ

فهو يشبه ممدوحه بالنبي يوسف الذي صبر على السجن وكانت عاقبته الملك، وهذا حال الممدوح الذي صبر على الظلم والإفك حتى نال ما ناله يوسف عليه السلام من العزة والملك مشيرا إلى قوله تعالى: "ولَئِن لم يفْعلْ ما آمره لَيسجنَن ولَيكُونًا من الصاغِرِين"[2]، فإفادته من قصة يوسف كانت إفادة موفقة أحسن فيها استخدام شخصية النبي ليجعلها أسوة لممدوحه، كما أنه أحسن استخدام الألفاظ ما بين انسياب وتقديم وتأخير، فيقول تارة الصبر الجميل ثم يلحقها بقوله جميل الصبر، مما أضفى على الأبيات موسيقى داخلية ورونقا أخاذا.

ويقول البحتري مادحا[3]:

ولقد رجعتُ إليك بعد مِلاوةٍ | فقبلتُ رجعة وامقٍ مستاسِ
فاخفض جناحك لي، وصنّي إنني | كالسامري محرم بمِساس

"فهو يحيط بقصة السامري، ويحسن تضمين فكرتها، ويكتفي بالإشارة العابرة إلى الآية أو الفكرة التي يضمنها شعره انسجاما مع مذهبه في النظم، الذي ينأى عن الإطالة والتفضيل، ويرى أن الشعر لمح تكفي إشاراته"[4] والبيت الثاني استلهم فيه قوله تعالى: " فَاذْهب فَإِن لَك فِي الْحياةِ أَن تَقُولَ لَا مِساس"[5]، وقضية الأسماء هي قضية كبرى في الشعر العباسي، إذ إنه لا يشار إلى الشخصية بعينها، وإنما هي

---

[1]- ديوان البحتري 3: 1568 البيتان ذكرا في الاقتباس 1: 164

[2]- سورة يوسف ص 32

[3]- ديوان البحتري 2: 1174

[4]- شعر البحتري ص 70

[5]- سورة طه آية 97

تمثل رمزا لشيء ما أو لأمر ما عرفت به هذه الشخصية من ذلك قول كشاجم يـذم طبيبا اسمه عيسى[1]:

عيسى الطبيب ترقَّقْ	فأنت طـوفان نـوح
يأبـى علاجـك إلا	فراق جسمي وروحي
شـتان ما بين عيسى	وبين عيسـى المسيح
فـذاك محيي ممات	وذا مميت الصحيـح

فاسم نوح مضاف إليه لأن محور المشبه به ليس النبي نوح عليـه الـسلام، ولكنه الطوفان، فعلاج عيسى الطبيب هو بمنزلة طوفان نوح لشدة مـا يتـرك فـي المريض من آثار مدمرة، ثم يقتبس اسم المسيح (عيسى) وذلك للإفادة من معرفتـه بالطب وإحيائه للموتى بإذن ا ، ومن الطريف أن الرجل الذي ذمه كشاجم يجمع ما بين الطب وتسميته بعيسى، فجاء هجاؤه مقذعا يتهمه من خلاله بعدم القـدرة علـى مزاولة مهنته وقارنه بأفضل أطباء العالم الذين كان طبهم معجزة وهو عيسى عليـه السلام فقد كان يبرئ الأكمه والأبرص بإذن ا ، وكانت هذه الموازنة أداة طيعة في يد كشاجم ليحقق ما يصبو إليه.

ومن الأمكنة الواردة في القصص القرآني البحر الذي شقه موسى عليه السلام بعصاه، يقول فيه أبو الطيب مادحا[2]:

لو كان صادف رأس عازر سيفه	في يوم معركة لأعيا عيـسى
أو كـان لُج البحـر مثـل يمينه	ما انشق حتى جاز فيه موسى
أو كـان للنـيران ضـوء جبينه	عبدت فكان العالمون مجوسا

يقول صاحب الوساطة: "أعيته المعاني، حتى لجأ إلى استصغار الأنبياء عليهم السلام[3]".

ويعد ذكر الأعلام أكثر ما تأثر به الشعراء في أشعارهم من نصوص القرآن الكريم، وربما يكون سبب ذلك أن الشعراء لم يقصدوا الشخصية لذاتها فـي أغلـب

---

[1] - ديوان كشاجم 128- 129

[2] - ديوان أبي الطيب المتنبي 2: 198- 200

[3] - الوساطة 179

الأحيان وإنما كانت الطريق الذي يوصلهم إلى الأحداث والـصفات التـي يبغـون توظيفها في أبياتهم الشعرية، فتكون الشخصيات رمزا، أو طريقا إلى آخـر، أو أداة يوظفها الشاعر لأهداف محددة، وقد تذكر الشخصية لذاتها، ومثل هذا وارد عند ابن الرومي في هجاء ابن الخبازة[1]:

بخٍ بـخٍ لأمـك مـا أسـ ـور هماتها إلى العلياءِ[2]
ناقضتْ مريم العفاف فلّما قادمتها سمت إلى حواءِ

وابن الرومي عرف بلسانه السليط، فقد أراد هجاء ابن الخبازة فطعن شـرف أمه وهذا من قبيح الهجاء، وهو يهجو بلا حدود ويمدح بلا حدود ويرثي بلا حدود، وهذان البيتان من هجائه، اقتبس فيهما اسم مريم وحواء رمزي الحيـاء والحـشمة، فجاء بأعظم من حمل الصفة وهي هنا الشرف والعفاف، ليسلبها من أحـد مهجويـه وهو ابن الخبازة، من باب معرفة الشيء بضده، وعلى الرغم من فحشه وقُبح هجائه فهو أيضا رقيق العبارة جميل الوصف، تمس كلماته شغاف القلب من ذلك ما أورده في وصف الخمر[3]:

رأت نـار إبراهيم أيام أُوقـدتْ وحازت من الأوصاف أوصافها الحسنى
حكت نورها في بردها وسلامها فباتت بطيـب لا يـوازى ولا يحـكى

ابن الرومي يمزج بين دلالتين في إفادته من النص القرآني، الأولى أنه أفـاد من اسم النبي إبراهيم ليشير إلى قدم هذه الخمر، التي عاصرت وقت إيقـاد النـار مستلهما فكرته من قوله تعالى: "قُلْنَا يا نَار كُونِي برداً وسـلَاماً علَـى إِبـراهِيم"[4]، والثانية أنها شابهت هذه النار فهي باردة طيبة وتشبه نور نار إبراهيم، معطـرة لا وصف لها، فهو جمع في وصفها كل ما يمكن أن توصف به الخمرة الجيدة، فهـي معتقة قديمة، لامعة جميلة باردة لذيذة، وهو وصف لا يقدر عليه إلا وصاف مـاهر كابن الرومي.

---

[1] - ديوان ابن الرومي 1: 98

[2] - ويقال للـمرأة التـي قد جاوزت عنْفُوان شبابها وفـيها بقـية إِن فـيها لَسؤْرةً انظر لسان العرب مادة (سأر)

[3] - المصدر نفسه 1: 157

[4] - سورة الأنبياء آية 69

ويقول أبو فراس الحمداني مخاطبا سيف الدولة[1]:

وفرعي فرعك السامي المعلّى وأصلي أصلك الزاكي وحسبِ
لإسماعيل بي وبنيه فخر وفي إسحاق بي وبنيه عجب

فأبو فراس وسيف الدولة يجتمعان في الأصل والفرع نفسهما، وضرب مثالا على ذلك إسماعيل وإسحاق وهما أخوان يعودان إلى ذات الأصل والفرع وكأنه يشبه نفسه وسيف الدولة بهذين النبيين لما بينهما من صلة الأخوة.

كما يوظف محمود الوراق الاسم للإشارة إلى القصة التي يتضمنها، لا لفنية معينة إنما لوعظ وإرشاد ظهر في كل ديوانه منه قوله[2]:

يا ساهراً يرنو بعيني راقد ومشاهداً للأمر غير مشاهدِ
تصل الذنوب إلى الذنوب وترتجي درك الجِنان بِها وفَوز العابد
ونسيت أن الله أخرج آدماً منها إلى الدنيا بذنب واحد

وهي إشارة إلى قصة آدم وخروجه من الجنة، والمعنى الذي يريده الشاعر هو تذكير المسلم بأن خروج آدم من الجنة لذنب واحد قد ارتكبه، فكيف بمن تراكمت ذنوبه ويطمع بدخولها؟

المكان والزمان

لم تتوقف إفادة الشعراء العباسيين عند حد معين، ولم يكن التناص مقتصرا على اسم الشخصية لإفادتها في المدح أو الهجاء أو غيره، ولكن الشعراء ذكروا الأمكنة والأزمنة، إلا أنهم لم يكثروا منهما كما أكثروا من الحديث عن الشخصية وتقليبها في كل أوجهها، واستعارة أوجه الحسن منها والرديء، وأمر الزمان والمكان كان محدودا. ويعود ذلك إلى عدم شيوعه في القصص القرآني، فهناك الكثير من القصص التي لم يذكر فيها المكان، ومن هنا أدى قلة وجوده في القصة القرآنية إلى قلة وجوده في الشعر، ومن أكثر الأمكنة ظهورا في الشعر المقتبس من القرآن هو الجنة ومن الطبيعي أنه المكان الأكثر وروداً في النص القرآني، أما

[1] - ديوان أبي فراس الحمداني ص18

[2] -ديوان محمود الوراق 79 وردت الأبيات في الاقتباس 1: 143

ظهوره في الشعر فقد كان في قلب القصة المقتبسة كما في قول البحتري معزيا أبـا نهشل بعد وفاة ابنته[1]:

وعلى غيرهـن أحـزن يعقوب وقد جاءه بنوه عِشاء
وشعيب من أجلهن رأى الوحدةَ ضعفاً فاستأجر الأنبياء
واستزلّ الشـيطان آدم في الـجنة لما أغرى به حواء

وفي كل بيت يشير البحتري إلى قصة قرآنية منفصلة عـن غيرهـا تمـام الانفصال يجمع بينهما الحزن والألم، والبيت الأول يشير إلى حزن يعقـوب عنـدما أخبره بنوه بفقده يوسف، ويشير البيت الثاني إلى استئجار شعيب موسـى ليـستقي لبناته، والبيت الثالث خروج آدم من الجنة لأجل حواء بوسوسة الشيطان، فهو أشار إلى ثلاث قصص ذكر أبطالها وهم يعقوب وشعيب وآدم وحواء، كما أشار فيها إلى الزمان والمكان حتى يعطي مصداقية في شعره، فذكر زمن العشاء وهو زمن إخبار يعقوب بفقده ابنه كما ورد في القرآن الكريم، وذكر الجنة وهو مستقر آدم قبـل أن يخرجه الشيطان منها، فجمع بين الشخصيات والأمكنة والأحداث في إطار التكثيـف الموفق، والبحتري يتمتع بنفسية حساسة، فهو يعلم حجم الألم لمن فقد ابنته، والنفس في هذه المواقف تتوق إلى سماع فكر قرآني، كالذي جاء بـه البحتـري وأحـسن توظيفه مستغلاً معانيه للإفادة المتميزة مسريا بذلك عن أبي نهشل.

ونص البحتري السابق يظهر كفسيفساء من النصوص أدمجت بتقنيات قرآنية، فهو تعالق نص البحتري مع النصوص القرآنية بكيفيات مختلفة[2].

والمكان في الشعر قسمان: قسم خاص وقسم عام، أما العام فهـو مـا درج الشعراء على استخدامه من ذكر أسماء الأماكن والمدن والشعائر العامـة وأمـاكن أدائها، وأسماء القبائل وأماكن إقامتهم وهو دارج عند الشعراء، كما نرى في قـول الصنوبري يرثي حجاجاً قُتلوا في الطواف بمكة[3]:

بلى إن حججناه عَزوه فويلهم لقد حملوا وزراً ثقيلاً من الوزر

---

[1] - ديوان البحتري 1: 41

[2] - تحليل الخطاب الشعري ص121

[3] - ديوان الصنوبري ص 92

إلهي أعـد أيام عـادٍ عليـهم ويوماً كيومي أهل مدين والحِجرِ

وأما المكان الخاص فمثاله قول ابن الرومي[1]:

لئن أخطأتُ في مدحـ ـيك ما أخطأتَ في منعي

لقد أنزلـتُ حاجاتـي بـوادٍ غـيـر ذي زرع

فهنا لم يذكر الاسم الصريح للمكان، ولكنه أشار إليه الإشارة القرآنية نفـسها بأنه "واد غير ذي زرع"، وبشكل أوضح هو في حقيقة الأمر نص قرآني بحرفيتـه يقول تعالى: "ربنَا إِني أَسكنتُ مِن ذُريتي بِوادٍ غَير ذِي زرعٍ عِند بيتِك الْمحرمِ"[2]

ومثاله أيضاً قول السري الرفاء يهجو[3]:

وهي وقود النار يـوم المحشـر لانتَهبتْ ظهر الصفا والمشعر

وقوله واصفا زورقا[4]:

وكشّفَ البيتُ ذو الأطناب صفْحتَه كأنه فوق صرح من قوارير[5]

وللمكان عند الشعراء رونق، ويزيد هذا الرونق باقتباس اسـم المكـان مـن القرآن الكريم، فزورق السري الرفاء هو صرح ممرد من قوارير، صورة جماليـة غاية في الروعة، وتعكس الحالة النفسية التي تمتع بها الشاعر، فهو مرتاح متفائـل تنتابه نشوة الشرب وحلاوة الرفقة وجمال المنظر وهو استلهام من قوله تعالى: "إنه صرح ممرد من قَوارير"[6] وهذه الآية شكلت عند الشعراء تشكيلات فنيـة متعـددة فاستقى منها الشعراء الجمال والفخامة ومادة التصنيع وانسياب اللفظ كمـا أعجـبهم المكان فيها فانتجوا شعرا لطيفا من ذلك قول البحتري مادحا[7]:

كأن مشيهم وقد حملوا الظبى من تحت سقف بالزجاج ممردِ

كالرمح فيه بضع عشرةَ فِقرةً منقادةً خلـف السـنان الأصيدِ

---

1 - ديوان ابن الرومي 4: 1553

2- سورة إبراهيم آية 37

3 - ديوان السري الرفاء 2 :172

4 - المصدر نفسه 2: 181

5- الأطناب : وهي أشِعة تمتد كأنها القُضب انظر لسان العرب مادة (طنب)

6- سورة النمل آية 44

7 - ديوان البحتري 1: 547

يجد الدارس نفسه أمام مكان اقتبس ألفاظه وتراكيبه مـن القـرآن بانزيـاح لطيف، فالسقف الممرد يذكّر بقصة سليمان عليه السلام مع بلقيس، إلا أن الشاعر لم يقصد القصة لذاتها وإنما أراد الصورة التي تشبه سقف المعركة بما فيه من سـيوف مجتمعة بالسقف الزجاجي الممرد، وذلك لإضفاء صفة القوة والمنعة والشجاعة على الممدوح.

والمكان الوارد في القرآن الكريم لم يكن بالمعنى نفسه المتضمن في الأبيـات الشعرية لذلك نجد البحتري يقتبس المكان دون أدنى إشارة للقصة القرآنيـة، وهـذا أحد الأساليب التي يمكن أن يفيد منها الشاعر من المكان القصصي المـستقى مـن النص القرآني، والبحتري أتقن حديث الملوك والوزراء حتى قال عنه المعاصـرون أنه "لم يجهل (إتيكيت) التعامل مع الملوك، وهو الذي صحب سبعة منهم ونـادمهم، فلم نسمع أنه طُرد من مجلس أو تعدى على كرامة"[1].

ومن جميل ما نظم ابن الرومي قوله في ذم للحقد[2]:

فينا وفيك طبيعة أرضيـةٌ　　تهـوي بنا أبداً لِشـر قـرار

هبطتَ بآدم قبلنا وبزوجـه　　من جنة الفردوس أفضل دار

فتعوضا الدنيا الدنية كاسمها　　من تلكم الجنّـات والأنهـار

في الأبيات رقة وهدوء جرس، وانسياب في رسم الأمكنة من خلال اقتبـاس قصة نزول آدم من الجنة، والألفاظ بين يديه مرنة، فمرة يذكر اسم الجنة الفردوس، وأخرى يشير إليها بأماكنها الجنات والأنهار، وفي كلتا الحالتين تبقى الصورة غايـة في الجمال وفي التدفق العاطفي، وقد استطاع ابن الرومي أن ينشئ من المكان شعرا رقيقاً بمعان مباشرة ودون أن يحمل أي انزياح أو خروج عن المعتاد فـي صـورة بلاغية أو تشبيه بياني أو استعارة مجازية.

وقصة خروج آدم من الجنة من القصص الواضحة في ذهن ابـن الرومـي، يكررها في مواضع متعددة في ديوانه، يقول في الطائي والي الكوفة[3]:

---

[1] - شعر البحتري ص 38

[2] - ديوان ابن الرومي 3: 929

[3] - المصدر نفسه 4: 1608- 1611

جاءوا يخافون ناراً لا خمود لها   فـأُزلفت لهـم الجنـاتُ إزلافـا

كخصـفِ آدم من أوراق جنتـه   ولم يكن قبل ذاك الخصف خصافا

كسـاك من زينة الدنيا لتكسـوه   من سترها فاكسه يا خير من كافا

يشير إلى أهل الكوفة الذين ظنوا أن ولاية الطائي ستكون نارا عليهم، فإذا بها خير وعطاء، ويستلهم هنا صورة آدم وهو يخصف عليه مـن ورق الجنـة، وفـي المعنى انزياح مضمر، فآدم عندما بدأ يخصف عليه من ورق الجنة ليخفي سوءته لم يكن هذا شيئا إيجابيا في حياته إلا أن ابن الرومي استلهم معناه فجعله إيجابيا فيمـا يتعلق بأهل الكوفة الذين يخصفون عليهم من ورق الجنة، وهذا الانزياح أداه أحداث المكان التي فُصلت في الجنة تارة، وفي الكوفة الممثلة بالجنة تارة أخرى.

كما اتخذت بعض التسميات رموزا لا تحيد عنها بشكل شبه مطلـق، فعـاد وثمود هما دائما رمز القدم والبعد الزماني، وقد أكثر الشعراء من هذا المعنى، فابن المعتز مثلا أشار إلى كثرة ورودهم على الألسنة عامة في قوله[1]:

فلقد أصبـح أعداؤ   ك كالزرع الحصيد

ثم قد صاروا حديثاً   مثـل عـادٍ وثمودِ

فالمفهوم هنا كثرة دوران حديث عاد وثمود على الألسنة، ومن أمثلة دلالتهـا على القدم قول ابن المعتز وقد قرن عاداً بنوح في قوله[2]:

فصب في كأسه راحاً معتقةً   ظلت تُحدثُ عن عادٍ وعن نوحِ

كمثل ياقوتةٍ في كفِ تاجرها   فكُـل يـومٍ يغـاديها بتمسيـحِ

فالخمر قديمة، ودليل قدمها أنها تتحدث عن عهد عادٍ وعهد نوح، فمزج بـين تشخيص الخمر والقدم ليعطي الوصف أبعادا فنية متميزة، وابن المعتز يتفـنن فـي وصف مجالس الشرب، ويتلذذ في نسبة الخمر إلى القدم لتكون أجود وأكثر نفاذا في النفس من ذلك قوله في وصف كأس خمر[3]:

مخزونةٌ في بطن أكلاف قائمٍ   مذ عهدِ نُـوحٍ معلمٍ بمـدادِ

---

[1] -ديوان أشعار الأمير عبد ا   بن المعتز   1: 474

[2] - المصدر نفسه 2: 235

[3] - المصدر نفسه 2: 240

فهذه الخمر بقيت مخزونة من عهد نوح، واستخدم اسم النبي هنا لدلالة القدم.

ومن أروع ما وظفت فيه الأسماء توظيفا ما بين الرمز والحقيقة قول الوأواء الدمشقي يتغزل[1]:

لها حكم لقمان وصورةُ يوسفٍ ونغمة داودٍ وعِفـةُ مريـمِ

ولي سقم أيوب وغربة يونسٍ وأحزان يعقوبٍ ووحشةُ آدمِ

فمحبوبته حكيمة جميلة حسنة الصوت عفيفة، أما هو فمريض غريب حـزين يشعر بالوحشة، وقد أتى بصفات الأنبياء التي اشتهروا فيها، وفي البيتـين تكثيـف عجيب وتقسيم لطيف، فالبيت الأول خصه لمحبوبته وجمع لها أجمـل الأوصـاف، بينما خص نفسه بالبيت الثاني وجعل لنفسه أرق ألفاظ العاشق المعنّى، فأتت موسيقى البيت الداخلية من خلال تقسيم الجمل، وتحديد الصفات، فأبدع وأتقن وصور إلا أن هذا الإتقان يفتقد لشيء واحد وهو رقة العاشق.

ويبدو أن الوأواء استقى أسلوب تقسيمه وأسماء شخصياته من علي بن جبلة، حتى أننا أمام شطر كامل منقول، مع اختلاف الغرضين الشعريين يقول علـي بـن جبلة مادحا:[2]

له حكم لقمان، وصورة يوسـف وملك سـليمان، و صدق أبي ذر

فتى تهرب الأموال من جود كفه كما يهرب الشيطان من ليلة القدر

فلقمان ويوسف وسليمان عليهم السلام هي أسماء استمدها الشاعر من القرآن لإلصاق صفاتهم بداود بن يزيد بغية المدح، فهو حكيم وجميل الـصورة وذو ملـك عظيم وهذه الصفات يستهويها الملوك فكيف إذا استمدت من صفات الأنبياء.

ويقول البحتري مادحا[3]:

لقد نطق البشير بما ابتهجنا له لو كان يصدقُنا البشـير

بجيشٍ تستباح به الضواحي وتَعتصم العواصم والثغور

يحين ردى العدى فيه ويهدى لها اليوم العبوس القمطرير

---

[1] - ديوان الوأواء الدمشقي ص 276

[2] - ديوان علي بن جبلة ص 82

[3] - ديوان البحتري 2: 914

فاليوم العبوس القمطرير يهدى إلى الأعداء، وهل يعقل أن يكون هذا اليـوم هدية؟

لم لا ما دام أسلوب البحتري المتهكم يجعل منه هدية، هذا اليوم الذي وقاه ا ً علي بن أبي طالب، بعد أن أطعم مسكينا ويتيما وأسيرا، جعله البحتري يوم المـوت للأعداء الذين يقفون في وجه إسماعيل بن بلبل ممدوح الشاعر، لذاك تظهر الصورة متزنة جميلة تحمل شعور التشفي والهزيمة لما لحق بالأعداء في الوقت نفسه تحمل شعور الفخر لما قام به إسماعيل بن بلبل.

فما الذي أعطى كل هذه المعاني؟ إنه الزمان الذي اقتبسه البحتري من القرآن الكريم من قوله تعالى: "إِنا نَخَافُ مِن ربنَا يوما عبوسا قَمطَرِيرا"[1]

وقد ذكر اليوم العبوس القمطرير ابن الرومي في مدحه لأبي الفوارس[2]:

مـلك غدت أفعالـه	والعـرفُ فيها والنكير
يوماه: يوم ندى ويو	م ردى عبوس قمطرير
فـي ذا وذاك كليهما	خير وشـر مسـتطير
لا زالـتِ الدنيا لهم	هوى قرارتُه السـعير

فقد قسم أيام أبي الفوارس إلى يوم عطاء وجود وكرم، وآخر حرب وشجاعة، واستعار له اللفظة القرآنية الدالة على صعوبة المعارك وقـوة شـوكتها وهـو ذات المعنى الذي ذكره البحتري، إلا أن البحتري نسب هذا اليوم إلى عدو ممدوحه، أمـا ابن الرومي فقد نسبه لممدوحه بهدف الإشارة إلى شجاعته، كما أن ابن الرومي أفاد من لفظة السعير في أبياته بالدلالة القرآنية نفسها، فهو يقول إن الـدنيا لهـم هـوى تكون نهايته السعير.

الأحداث

ومن البديهي أن تكون الأحداث هي محور القصص القرآنـي، لـذلك نجـد التركيز واضحا على استلهام الشعراء العباسيين حـدثا أو مجموعـة أحـداث مـن القصص القرآني، حتى أن ذكر الشخصيات التي أوردنا لها عنوانا خاصا بها كـان

[1] - سورة الإنسان آية 10

[2] - ديوان ابن الرومي 3: 904-906

يتضمن الإشارة إلى أحداث ذات قيمة محددة في السياق القرآني، أراد الشاعر اقتباسها لغرض ما يتوضح من خلال السياق الشعري.

والشعر العباسي يهتم بهذا النوع من الاقتباسات، التي تضفي على الشعر رونقا جديدا وروعة فنية متميزة إن أحسن الشاعر استخدامها.

وقد أثرت القصة القرآنية في الشعراء العباسيين الذين اقتبسوا منها الكثير، وذلك لتوظيفها في أشعارهم، وكان لهم ما أرادوا فخرجت أشعارهم مزيجا رائعا من نصوص سابقة ومن إبداعاتهم وزادها رونقا إفادتهم من القصص القرآني.

ونبدأ بسوق هذا المثال عند أبي تمام في الهجاء[1]:

كونُك في صلب أبينا آدمٍ   أهبطنا جمعا إلى الأرض

وفي البيت يشير إلى قصة نزول آدم إلى الأرض، فاستغل هذه الصورة ليهجو ابن الأعمش، ولأجل هجائه غض الطرف عن وسوسة الشيطان وعن أكل آدم للشجرة المنهي عنها، وعد أن السبب الحقيقي لنزول آدم إلى الأرض هو أن ابن الأعمش في صلب آدم عليه السلام ولولا ذلك ما حدث ما حدث.

"ويروي أبو العيناء عن علي بن محمد الجرجاني قال: اجتمعنا بباب عبد الله ابن طاهر من بين شاعر وزائر ومعنا أبو تمام، فحجبنا أياماً فكتب إليه أبو تمام:

أيهذا العزيز قد مسنا الضر   جميعا وأهلنا أشتاتُ

ولنا في الرحال شيخٌ كبير   ولدينا بضاعة مزجاةُ

قلّ طُلابها فأضحتْ خَساراً   فتجاراتُنا بها تُرهاتُ

فاحتَسِب أجرنا وأوفِ لنا الكيـ   ـلَ وصدقْ فإننا أمواتُ

فضحك عبد الله لما قرأ الشعر، وقال: قولوا لأبي تمام لا تعاود مثلَ هذا الشعر، فإن القرآن أجل من أن يستعاد شيء من ألفاظه للشعر، قال: ووجد عليه"[2]

والاقتباس من قوله تعالى: "يا أَيها الْعزِيز مسنَا وَأَهلَنَا الضر وجِئْنَا بِبِضاعةٍ

---

[1]- ديوان أبي تمام 4: 383

[2]- أخبار أبي تمام 211 ولم أقف على أبيات أبي تمام في ديوانه وقد ذكرها صاحب الاقتباس انظر 2: 57

مزجاةٍ فَأوفِ لَنَا الْكَيلَ وتَصدقْ علَينَا"[1]، وقوله تعالى: "إِن لَه أَبا شَيخًا كَبِيراً"[2]

كما استعار أحداث قصة يوسف في أبياته مصوراً بها نفسه، وجـاعلاً منهـا أسلوباً للدخول إلى الخليفة الذي أنكر عليه استخدام القرآن في الشعر معللا ذلك بأن القرآن أجل وأعظم أن يذكر في الشعر، وليس هذا دأبا جديدا عند الشعراء، بـل إن كثيرا منهم ضمن آيات كاملة ذُكر جزءاً منها في هذه الدراسة، ويشير الثعالبي إلـى هذه الأبيات عادا أن الشاعر أفرط، فأساء في اقتباسه[3].

إلا أنه في باقي أبياته يذكر أحداثا مختصة بقصة يوسف وفيها يشير إلى نفسه ومن حوله ففي قوله ولنا في الرحال شيخ كبير قُصِد به في القرآن الكريم يعقـوب عليه السلام، وقصد أبو تمام أبا العيناء، وفي قوله لدينا بضاعة مزجاة قـصد بهـا القرآن الكريم البضاعة التي حملها إخوة يوسف بينما هي عند أبي تمـام القـصائد الشعرية، ثم يختم بطلب المال من عبد ا بن طاهر مقتبسا قوله تعالى: "فَأوفِ لَنَـا الْكَيلَ"[4]، وهذه الأبيات غاية في الرقة والجودة إذ استطاع أبو تمام أن يمـزج بـين نصوص القصة القرآنية الكريمة وبين الحالة التي يعيشها أمام باب عبد ابن طاهر.

وقد يستلهم الشاعر المعاني القرآنية مـن شـاعر آخـر إذا أحـسن الثـاني استخدامها مثال ذلك عند الصنوبري قوله[5]:

أيهذا العزيز قد مسـنا الضر وعانيتُ مذ هجرتَ المنونا
جد بنزرٍ من الـرقاد الطرف أنت فجرتَ فـيه ماء معينا
غاص فيها ماء المزاج فأبدتْ لؤلؤاً من عيونهـا مـكنونا

ويقول أبو تمام[6]:

أيهذا العزيز قد مسـنا الضر جميـعاً وأهلنـا أشـتات

---

1 - سورة يوسف 88

2 - سورة يوسف 78

3 - الاقتباس 2: 57

4- سورة يوسف آية 88

5 - ديوان الصنوبري ص 450

6 - أخبار أبي تمام 211 ولم أقف على البيت في ديوانه

وللصنوبري الحق في الإفادة من أبي تمام أو غيره، حتى لو علم أن المصدر الأساسي لكليهما هو القرآن الكريم، لكن الأفضل لو غير الصنوبري شيئا ما في قول أبي تمام حتى ينفرد بشاعريته، وتتمتع تجربته بخصوصية مطلقـة، إلا أن الـنص الذي استند فيه على بيت أبي تمام هو نص حرفي، ومع ذلك تابع الصنوبري شعره مفيدا من منبع القرآن الكريم دون المرور على ثقافات الشعراء الأخـرى، فـالمعنى أصبح من المعاني المشتركة التي يمكن أن يتطرق إليها أي شاعر دون القـول إنـه اتكأ على غيره.

وقد اتصل أبو تمام بثقافات عصره المتنوعة منها الثقافة القديمـة بـشعرها وأخبارها وأنسابها، والثقافة الإسلامية الجديدة وما يتصل بالقرآن والحـديث والفقـه والثقافة الفارسية والهندية واليونانية، ولم يكن اتصاله بهذه الثقافات سطحيا.... وفي شعره تظهر ثقافاته ظهورا واضحا قوياً فهو يستغلها ويعتمد عليها كثيرا، وقد يتكئ على بعض جوانبها، لذلك أصبح شعره مستغلقا عند بعضهم، واحتاج فهمه إلى ثقافة واسعة ويظهر هذا في قوله[1]:

لو لم يكِد للسـامـري قبيلُه ... ما خار عِجلهم بغير خُوار

وثمود لو لم يدهنوا في ربهم ... لم تُرم ناقته بسـهم قُـدار

هنا يستغل قصتين من القصص القرآني؛ قصة السامري فـي أثنـاء التيـه، وقصة ثمود وناقة صالح.

أما قصة خروج آدم من الجنة التي أكثر الشعراء من الإشارة إليهـا فتظهـر بقول علي بن جبلة بعد ارتحاله عن بغداد[2]:

كأنني عند فراقي لها ... آدم لما فارق الجنه

فبغداد جنته، وقد آلمه خروجه منها كما آلم آدم الخروج من الجنة، وأراد ابن جبلة هنا توضيح عاطفته الجياشة تجاه بغداد.

---

[1] - ديوان أبي تمام 2: 200

[2] - ديوان علي بن جبلة ص 73

ومن الأحداث التي يشير إليها الشعراء وصف السري الرفاء لرجل سيء من أهل بغداد[1]:

مـن ذم إدريـس في قيادتهِ   فـإنني شـاكـر لإدريـسِ
كلّا ـم ذا نخـوةٍ فـكان لـه   أطـوع مـن آدم لإبـليـس
وكان في سرعةِ المجيءِ به   آصفَ في حمل عرشِ بلْقيسِ

يشير السري هنا إلى قصتين قرآنيتين وهما قـصة اسـتجابة آدم لوسوسـة إبليس، وهذه القصة من القصص القرآني الذي ورد بكثرة عند الشعراء العباسـيين، والقصة الثانية هي المتعلقة بآصف الذي حمل عرش بلقيس ليوصله إلى سليمان عليه السلام، وهنا يذكر الشاعر حدثين من قصتين منفصلتين، والحدث هنا إشـارة إلـى القصة كاملة مع تركيزه على الشيء المذكور، وإيراده للقصة لـيس علـى سـبيل الأحداث ذاتها بقدر ما هو توظيف لغرض الهجاء، فهو يرى في إدريس إبليس الذي أطاعه ذلك الرجل كما أطاع آدم إبليس، واستجاب لسرعة أمره كـسرعة اسـتجابة آصف الجني[2] لسليمان عندما أحضر عرش بلقيس.

وشعر السري الرفاء عموما يميل مع الطبع ويسير في طريق سـهل بـدون تعقيد أو التواء، وهو خصب الخيال ولغته سليمة وصنعته الفنية تعجب القارئ[3].

ومن الواضح أن الشعراء أكثروا من الإفادة من قصة دون أخرى، كقصة آدم التي أشرنا إليها وقصة بلقيس وما يتعلق بسليمان عليه السلام وقصة يوسف، وكذلك قصة موسى وما يتعلق بأحواله مع فرعون، وقد امتازت هـذه القـصص بأسـلوب متميز وعمق حاول الشعراء من خلاله أن ينهلوا من جواهره الثمينة فغرفوا وغرفوا ولم يتوقفوا عند حد معين، لذلك استمر الشعراء في أخذهم وكان لكل شاعر طريقته الخاصة به وتفرده في اقتباسه ورسم صورته، ويظهر الشاعر تارة هاجيا أو متغزلا

---

[1] - ديوان السري الرفاء 2: 329

[2]- "قالَ يا أَيها الملأُ أَيكُم يأْتِينِي بِعرشِها قَبلَ أَن يأْتُونِي مسلِمِين، قَالَ عِفْرِيتٌ من الْجِن أَنَا آتِيك بِهِ قَبلَ أَن تَقُوم مِن مقَامِك وإِني علَيهِ لَقَوِي أَمِين" سورة النمل آية 38- 39

[3]- الأدب العربي في العصر العباسي، د. ناظم رشيد، وزارة التعليم العالي، جامعة الموصل، العراق، 1410 - 1989 ص 271

أو مادحا أو غير ذلك، ويحاول أحيانا أن يقف متفرجا معزولاً، وأحيانا يكون الشاعر محورا تدور حوله الأبيات الشعرية من ذلك قول ديك الجن[1]:

وقائلةٍ وقد بصرت بدمعٍ ... على الخدين منحدرٍ سكُوبِ
أتكذب في البكاءِ وأنت خِلو ... قديما ما جسرتَ على الذنوب
قميصك والذنوب تجول فيه ... وقلبك ليس بالقلبِ الكئيب
شبيه قميصِ يوسفَ حين جاءوا ... على لَبّاتِهِ بدمٍ كذوبِ[2]

فهو يتكلم عن فتاة رأت دموعه منسابة على خديه، فشعرت بكذبها فأي بكاء هذا الذي يبكيه وهو مليء بالذنوب التي لا تنقطع، ثم تظهر الصورة القرآنية المستلهمة من قوله تعالى: "وجاءوا على قَمِيصِهِ بِدمٍ كَذِبٍ"[3] لتحول المعنى من الصيغة المباشرة إلى الأسلوب البلاغي الذي منح التركيب جمالا استمد أساسه من حدث مستمد من قصة يوسف.

واستُخدمت بعض الصور القرآنية حتى أصبحت لغة دارجة عند الشعراء، فإذا ما أراد الشاعر تشبيه بناء بالضخامة أو الجمال فإن المشبه هو صرح بلقيس، وإذا ما أراد وصف رجل بالعفة فالمشبه به يوسف وإذا كان امرأة فالمشبه به مريم وهكذا، مثال ذلك قول الصنوبري[4]:

لو أن بلقيس عاينته إذن ... لشبهتْه بالصرح بلقيس

هنا استلهام لطيف من القصة القرآنية، فبلقيس هي التي تعاين وهي التي تقرر وتدلي بالوصف، فهي امرأة ذات ملك تسكن صرحها العظيم لذا فهي عارفة ومطلعة على جمال البناء وروعته ورونقه فكأنها مهندسة ديكور تعاين الجمال والشاعر يقر لها بذلك، مع العلم أن محور الكلام هو البناء إلا أن وجود بلقيس فيه هو تدعيم لجماله ورونقه ومشابهته للصرح.

---

1 - ديوان ديك الجن ص 153- 154 وردت الأبيات في الاقتباس 1: 159 ونسبها لأبي الشيص الخزاعي

2- اللبتُ: ضرب الصدر والبطن انظر لسان العرب مادة (لبت)

3- سورة يوسف آية 18

4 - ديوان الصنوبري ص 148

ودل العدد على منزلة مهمة في القصة الشعرية، وأفاد مجموعة من الشعراء من الأعداد المذكورة في القرآن الكريم، وقد ذُكر بحرفيته ليدل على حـدث يتعلـق بثنايا القصة، مثال ذلك عند البحتري عندما باع غلامه نسيما فلما خرج عن يده ندم فقال[1]:

أبا الفضل في تسع وتسعون نعجة	غِنى لك عن ظبي بساحتنا فردِ
أتأخذه مني وقـد أخـذ الجـوى	مآخذه مما أسـر ومـا أبـدي

فهو يحاول أن يسترد غلامه الذي باعه، ويتوجه برجاء لأبي الفضل يـذكّره فيه بالغلمان الكُثر الذين يمتلكهم ويرمز لهم بعدد تسعة وتسعين، وأنه ليس بحاجـة لغلامه، ثم يصرح بحبه لهذا الغلام وكأننا أمام بيت من الغزل، فقد نال غلامه مـن قلبه ما يسره ويعلنه، واتكأ في معانيه على نص الآية: "إن هذَا أَخِي لَه تِسع وتِسعون نَعجةً ولِي نَعجةٌ واحِدةٌ"[2]

وقد يلمح الشاعر بالعدد دون أن يذكره من ذلك قول ابن الرومي يعاتب رجلا سأله قفيزين من الحنطة فأخر إنفاذهما[3]:

سألتُك قفزين من حنطـة	فجدتَ بكُر من المنع وافِ
كأني سألتك قوت العبـا	دِ في سنة البقرات العجاف
أخفتَ المجاعة يا هاشمي	ي متهـما لضمان الإيلافِ
وقد هتف الإله في وحيـ	ـه لقريـش أشـد الهتافِ

وهو يستلهم قصة منام الملك الذي فسره يوسف عليه السلام فالإشـارة فـي الأبيات إلى العدد سبعة الذي خص منه ابن الرومي سنة واحدة وهـي سـنة الفقـر والجوع، ويريد الشاعر هنا عتاب رجل سأله مسألة بسيطة فكان كرمه في المنـع لا العطاء، ثم يلجأ الشاعر إلى أسلوبه التهكمي بتشبيهه قفيزي الحنطة بقوت البشر كلهم في سنة القحط والجوع إشارة إلى قوله تعالى: "إني أَرى سبع بقَراتٍ سِمانٍ يـأْكُلُهن

[1] - ديوان البحتري 1: 264 البيتان وردا في الاقتباس 1: 174
[2] - سورة ص آية 23
[3] - ديوان ابن الرومي 4: 1595 وردت الأبيات في الاقتباس 2: 179 - 180

سبع عِجافٌ"[1]، ثم يستمر في تهكمه مذكرا إياه بسورة قريش التي يشير تعالى إلى أنه أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف، وهو هنا يعتمد على اللفظ في استلهامه للنصوص القرآنية وفي سخريته من هذا الهاشمي الذي خاف على قفيزين من الحنطة، فمرة يأتي بالاستفهام ليدلل على حماقة هذا الرجل وبخله، ومرة ينتقل بحدة إلى البيت الأخير مذكرا إياه بوجوب التوكل على ا في قوله (هتف) التي تحمل معنى النداء وأهمية الأمر المذكور في نص الآية.

الأراجيز والقصة القرآنية

سأقف على أرجوزتين تعدان أكثر الأراجيز طولا وإيرادا للنصوص القرآنية، أولهما أرجوزة طويلة لعلي بن الجهم سماها المجرة في التاريخ، وقسمها إلى قسمين الأول يتحدث فيه عن بداية نشأة الخلق من آدم عليه السلام إلى وفاة الرسول محمد صلى ا عليه وسلم، والجزء الثاني من خلافة أبي بكر حتى ينتهي بخلافة المستعين في العصر العباسي، وثانيهما أرجوزة المعتضد التي نظمها ابن المعتز، ويقف من خلالها على خلفاء بني العباس ويعدد مجموعة من الأحداث التي حصلت أثناء خلافة بعضهم، وسنأتي على الأبيات التي تقتبس معانيها من النصوص القرآنية.

ونبدأ بأرجوزة علي بن الجهم التي أفادت من القرآن الكريم في رصد الحقائق ولا سيما في الجزء الأول منها، وعلى الرغم من أنها لم تبلغ جودة فنية عالية إلا أنها بتسلسلها التاريخي وعنايتها بذكر قصص القدماء واقتباسها من القرآن الكريم جعلتني أخصص لها موضعا خاصا بها، أما تسميتها بالمجرة فهي التسمية التي وردت في الديوان، ويبدو أن ابن الجهم هو الذي رغب بهذا الاسم.

وعلي بن الجهم جعل أرجوزته متواصلة على شكل قصة مترابطة الأجزاء من أولها حتى نهايتها، إلا أنها كانت في غاية الإيجاز وسبب إيجازها أن المعلومات الموجودة في التاريخ كثيرة تحتاج إلى مجلدات طويلة، وأراد ابن الجهم أن يضمنها في أرجوزة واحدة لذلك جاءت الأحداث التاريخية مقتضبة موجزة.

---

[1]- سورة يوسف آية 43

ويبدأ أرجوزته بقوله[1]:

الحمد المعيد المبدي حمدا كثيرا وهو أهلُ الحمدِ

ثم الصلاةُ أولاً وآخرا على النبي باطنـا وظاهرا

وكأننا أمام خطبة طويلة تبدأ بالحمد والصلاة على النبي، لذلك منـذ البدايـة ندرك الهدف التاريخي الذي لأجله نُظمت الأرجوزة، ثم يبـدأ بتوضـيح غـرض أرجوزته حتى كأن القارئ أمام درس أكاديمي، وتتعدد مصادر ابن الجهم، فأولها هو القرآن الكريم، وهو المصدر الذي اعتنت به هذه الدراسة، ومع ذلك تظهر مجموعة من المصادر الأخرى ويشير إلى ذلك بقوله[2]:

أخبرني قوم من الثقاتِ أُولُو علوم وأولو هيئـات

ويبدو أن جزءا من معلوماته قد جاء عن طريق المشافهة، ويدل علـى ذلـك قوله (أخبرني)، أو أنه أراد أن يسلك منهج المحدثين والمؤرخين في الإسناد.

ثم انتقل إلى تفصيل قصة آدم مستلهما في بدايتها قوله تعالى "وخَلَـقَ مِنْهـا زوجها"[3]، يقول ابن الجهم[4]:

أنشـأ خلـق آدمٍ إنشـاء وقـد منـه زوجـه حـواء

ويشير هنا إلى سكنى آدم الجنة مع زوجته، ووسوسة إبليس لهما حتى هبطـا إلى الأرض مستندا إلى قوله تعالى[5]: "يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة....".

وأورد ابن الجهم كثيرا من الأفكار التاريخية المستقاة من مصادر متعددة غير القرآن الكريم، ثم انتقل في حديثه إلى نوح عليه السلام مقتبسا قصته مـن القـرآن، يقول[6]:

فأرسـلَ ا إلـيهم نوحـاً عبداً لـمن أرسـله نصـوحا

---

[1] - ديوان علي بن الجهم ص 228

[2] - المصدر نفسه ص 228

[3] - سورة النساء آية 1

[4] - ديوان علي بن الجهم ص 229

[5] - سورة البقرة آية 35

[6] - ديوان علي بن الجهم ص 232

فعاش ألفا غير خمسين سنة يدعو إلى ا وتمضي الأزمنه

ولا تظهر في الأبيات جودة نظم عالية ففي بيته السابق يأتي قوله (وتمضي الأزمنة) مناسبة للوزن لا لسبب آخر، وإذا ورد مثل هذا عند شاعر فإنه يدل على ضعف نظم وركاكة شعر، فالأرجوزة من الشعر التعليمي فهي أرجوزة تاريخية، لذلك لا تحمل أية مقومات فنية.

ويتحدث عن لوط قائلا[1]:

وقال لوطٌ إنني مهاجر وبالذي يأمر قومي آمر

ما قد تولّى شرحه القرآن وفي القرآن الصدق والبيان

فشكر ا له الإيمانا وخصه الحجةَ والبرهانا

وفي بيته الثاني إشارة واضحة وصريحة إلى أن النص القرآني هو المصدر الأول لمعانيه ثم إن اعتماده على القرآن جعله يوجز كثيرا في بعض المواضع، وكأنه يقول إنك إذا أردت توضيحا أو إضافة في الحديث عن لوط فإنك ستجده وافيا في القرآن بأحاديث صادقة واضحة مفصلة.

ويختم الجزء الأول من أرجوزته في حديثه عن داود عليه السلام، ثم عن محمد صلى ا عليه وسلم، ويشير إلى قوله تعالى[2]: " وقَتَلَ داود جالُوتَ........" وذلك في قوله[3]:

فنالَ داود ببعضهنّه جالوتَ إذْ كانت له مظنه

أهلك ا ُ له عدوه وفاز بالملك والنبوه

وكان طالوتُ له حسودا فأظفر الله به داودا

ثم يشير ابن الجهم إلى تأسيس داود لبيت المقدس وإكمال سليمان له بعده بوصية من أبيه، وقد تولى سليمان الملك أربعين سنة، ثم جاء زمن أيوب الصابر عليه السلام، وبعده يونس بن متى، ويقال أن الخضر في زمانه، ثم جاء زكريا ويحيى اللذان ُأكرما بالشهادة كما أدرك يحيى عيسى عليهما السلام، وقد أشارت

---

[1] - المصدر السابق ص 230

[2] - سورة البقرة آية 251

[3] - ديوان علي بن الجهم ص239- 240

سورة مريم إلى ذلك إذ ابتدأت بقصة ولادة يحيى وتلتها مباشرة ولادة مريم، وكـان عيسى بعد ذي القرنين بحوالي مئتين وخمسين سنة، ومن الواضح أن ابـن الجهـم يعتمد الإسرائيليات في تفصيل هذه القصص أو في تحديد تواريخها.

بعد هذا يذكر محمدا صلى ا عليه وسلم الذي بقي يدعو الناس ثلاث عشرة سنة بمكة، ثم هاجر مع صاحبه إلى المدينة وهنا يقول ابن الجهم[1]:

فظل يدعوهم ثلاث عشرة | بمكة قبل حضور الهجرة
ثم أتي محلـة الأنصـار | في عصبة من قومه خيار
أولُهم صاحبـه في الغار | أفضلُ تلك العصبة الأبرار
صِديقُها الصادقُ في مقالِهِ | المحسن المجملُ في أفعاله

ويشير في بيته الثالث إلى قوله تعالى[2]:" إِذْ أَخْرجه الذِين كفَروا ثَانِي اثْنَين إِذْ هما فِي الْغَارِ إِذْ يقُولُ لِصاحِبِهِ لاَ تَحزن إِن اللّه معنَا"

وإلى هنا يكون قد أنهى الجزء الأول من أرجوزته الطويلة المختـصرة، ثـم يبدأ بالجزء الثاني من ولاية أبي بكر إلى أن يصل إلى الخليفة المستعين، فلا نكـاد نلمح للقصة القرآنية أثراً في كلامه، ويدل هذا على أن ابن الجهم لم يعتن بالصورة أو الفنية بقدر ما اعتنى بالسرد التاريخي، ونجد أثرا واحدا للنص القرآني في قوله[3]:

ثم تولى أمرهم يزيد | وا فعالٌ لما يريد

ويظهر أن اقتباسه هنا جاء لمناسبة الوزن والقافية أكثر من أي شيء آخـر، وعلى أي حال فإن هذه هي الإشارة القرآنية الوحيدة من الجزء الثاني من أرجوزته.

وبالإجمال فإن الأرجوزة لا ترتقي إلى مصاف الشعر الجيـد، لأن أهـدافها العامة تاريخية، فهي عملية رصد لحقائق تاريخية استمد الجـزء الأول منهـا فـي الدرجة الأولى من القرآن الكريم.

وتتفاوت الأساليب والطرق التي يسلكها الشاعر من موضوع لآخر ومن قصة لأخرى، وإن كان انتقاله موفقا في أغلب المواضع، حتى أننا نشعر للحظة أننا أمـام

[1] - المصدر نفسه ص242- 243

[2] - سورة التوبة آية 40

[3] - ديوان علي بن الجهم ص246

تاريخ متسلسل يلجأ أحيانا لتفصيل بسيط في بعض المواضع، إذ إنه مـن العـسير التفصيل والدقة في كل المواضع لأن المدة الزمنية التي يقف عندها ابن الجهم طويلة جدا، لدرجة يصعب بل يستحيل إيراد الأحداث بتفصيلها في أرجوزة واحدة، ومـن هنا نراه يطيل في بعض المواقع بينما يوجز في أخرى، ويعود ذلك إلى أهمية القصة في القرآن الكريم.

وقد أدرجنا هذه المجرة في متن الحديث عن القصة الـشعرية فـي العـصر العباسي، لا لجودتها، ولا لطولها، وإنما للزخم الكبير الذي تحمله مـن الاقتباسـات القرآنية، مما يجعل الباحث واقفا أمام شاعر مثقف مطلع على النصوص التاريخيـة والدينية، الأمر الذي يستدعي منا الوقوف عند نصوصه الشعرية الأخرى وقفة تأمل دقيق، فقد تكون تحمل في طياتها شيئا ذا بال.

أما الأرجوزة الثانية فهي أرجوزة ابن المعتز التي سماها أرجوزة المعتضد، يتكلم فيها عن حياته، وما سبق عهده من الأحداث، وهي من الأراجيز الطـوال إلا إننا لن نقف عندها كاملة، بل سنركز في بحث الأبيات التـي تناولـت الإشـارات القرآنية وتبدأ الأرجوزة بقوله[1]:

بسم الإله الملك الرحمن ذي العز والقدرة والسلطان

يبدأ بالبسملة أيضا وكأننا أمام نص خطابي أو رسالة نثرية، ودلالة البـسملة هنا أن الشاعر ينوي الإشارة إلى أحداث بعينها دون النظر إلى الفنية الشعرية التـي يتوجه إليها الشعراء الآخرون، وهذا حال أغلب الأراجيز العربية التعليمية.

ثم يبدأ حديثه إلى ملوك بني العباس، ويرمز لكل حاكم بلقب ما، يقول واصفا أحدهم[2]:

وكان قد مزق ثوب الملك طوايفٌ إيمانهم كالشـرك

فمنهم فرعون مصر الثاني عاصي الإله طائع الشيطان

فجاء بفرعون لما يحمله من دلالة التجبر والظلم والكفر، ويصفه بأنه يعصي الإله ويطيع الشيطان، وفرعون هذا مزق الملك، وسمح للطوائف بالظهور.

---

[1] - ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 2: 4

[2] - المصدر نفسه 2: 7

ثم يتحدث عن إمام الرافضية بقوله[1]:

شيخ ضلال شر من فرعون لحيته كذنب البرذون

وهنا إشارة تهكمية إلى أن هذا الملك شر من سابقه، ثم يسخر من لحيته مشبها إياها بذنب البرذون.

وتحدث عن حال البلاد قبل المعتضد قائلا[2]:

ومزق الأعراب في البلاد وأُهلكوا إهلاك قوم عاد

ويشير إلى حال الشعوب التي كانت ممزقة وضالة فأصابهم الهلاك لما يعيشونه من ضنك الحياة وآلام الفرقة.

وبعدها يشير إلى عظم النعيم الذي عاش فيه أفراد شعبه يقول[3]:

و مذكراتٍ لجنان الخلد لكل ذي زهد وغير زهد

و مظهراتٍ قُوة الإسلام على أعاديه من الأنام

تُخبر عن عز وعن تمكين وحِكمةٍ مقرونة بالدين

كذاك كان فاعلا سليمان إذ أمكنته حِكمة وسلطان

وهنا تتغير نغمة الشاعر فهو أكثر إحساسا بالحياة بعد أن استلم المعتضد دفة الأمور، فأصبح الجميع كأنهم يعيشون في جنان الخلد حتى الزاهد منهم نال من اللذات الكثير، كما أن الإسلام ظهر قويا عزيزا على الأعادي، كلها أحداث تنبئ عن عزة ورفعة، وهكذا كانت حال سليمان عليه السلام في حكمه وسلطانه، وهو من التشبيه المقلوب، فالمشبه به دائما أقوى من المشبه ولقد جعل هنا رغد المعتضد هو المشبه به، وكأنه أعظم من الرغد الذي عاشه سليمان عليه السلام.

ثم يتحدث عن القرامطة يقول[4]:

وقرمطيون ذوو الآثامِ طغوا فقد بادوا مع الأيامِ

---

[1]- ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 2: 8

[2]- المصدر نفسه 2: 15

[3]- المصدر نفسه 2: 15

[4]- المصدر نفسه 2: 26

و شـرعوا شرايع الفسادِ وأُهلكوا إهلاك قـوم عادِ
كانوا يـقولـون إذا قُتِلنا صبرا عـلى ملتنا رجعنا
و بعد أيـامٍ إلـى أهلينا فقبح الرحمـن هذا دينـا

ويشير إلى فتنة القرامطة الذين طغوا وأكثروا الفساد، فقام المعتـضد إلـيهم ليذيقهم الهلاك الذي ذاقه قوم عاد، وقد كانوا عديمي المروءة فقد بيتوا ترك ملّتهم إذ أصبحت سببا في قتلهم وبئس الدين هذا الذي يكون على شفا حفرة.

ثم يتناول الشيعة قائلا[1]:

يا آل علي مـا أتى علـي هذا لعمري سفَـه وعـي
ليس يريد الناس أن تَروسوا ولا يريد الملك أن تسوسوا
و لا تكونوا حطَـباً للنـارِ فرب أشرارٍ من الأخيـارِ

ويقف من الشيعة ما بين ذام وناصح، فيرى أن ما يقومون به مـن معـاداة للعباسيين سفها وسذاجة، وأن الناس لا تبتغي توليتهم أمورهم، كما أن الملك نفسه لا يريدهم، ثم يتوجه لهم ناصحا أن لا يكونوا حطبا للنار، فعلي رضي ا عنـه مـن أخيار الخلق فلا داعي لأن يكونوا هم من الأشرار.

ثم يتكلم عمن يلقبه بشاذان قائلا[2]:

وقـال شـاذان وقد رآه كما يحب كل من عاداه
ليتَ رماه ا ذو المعارج بفالجٍ قبل ركوب الفالج

مستلهما قوله تعالى[3]: "مِن اللهِ ذِي الْمعارِجِ"

ثم يشير إلى قصة سليمان بقوله[4]:

ثم بدا للسـر من آل علي مجـانب فِعالَ ذي الرشـد التقي
أتباع امرأةٍ وأسرى هدهدٍ إن حضروا لم يكرموا في المشهدِ
وحقروا لما عتوا وأشركوا فـفُرقـوا بغـارة و أُهـلكـوا

---

[1]- ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 2: 26
[2]- المصدر نفسه 2: 27
[3]- سورة المعارج آية 3
[4]- ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 2: 28

ويتابع حديثه عن الشيعة فأتباع علي لا يسيرون على درب الرشد والتقى، فهم أتباع امرأة ويقصد بها فاطمة الزهراء رضي ا عنهـا لأن مـن نـسلها الحـسن والحسين، ويستلهم هنا قصة بلقيس وسليمان وقصة الهدهد، محاولا استغلالها للنيـل منهم.

ثم يخص مدينة الكوفة بالحديث بقوله[1]:

واسـتمع الآن حديث الكـوفه　　　مدينـة بعينـها معـروفه
كثيـرة الأديـان و الأئـمـه　　　وهمها تشتيت أمر الأمـه
مصبـوغة بكفـر بختِ نُصر　　　وكُفْرِ نَمـرود إمام الكُفـر
وغُـرق العالـم في تنـورها　　　جزاء شرٍ كان من شرورها
وهـربت سـفينةُ الـطوفـان　　　منها إلى الـجدي والأركان
وهم بنوا حصنا وصرحا محكما　　　واتخذوا إلى السـماء سلّما
وهم رمـوا بالنـار إبـراهيما　　　لما رأوا أصنامـهم رميما
ودانيـالَ طرحوا فـي الجـب　　　كُفْراً وشـكاً منهم في الرب

في النص تكثيف من الإفادات القرآنية جلها من القصص القرآني، فهو يـتكلم عن الكوفة مقر الشيعة، ويكيل لهم التهم، فهذه البلدة المعروفة كل همها تشتيت الأمة في مللها الكثيرة، وأئمتها المتعددين، عليها صبغة بخت نصر كما أنها حاكت كفـر نمرود الذي وردت قصته في سورة البقرة[2]، ثم ينتقل بالحديث عـن قـصة نـوح والسفينة ويضفي أحداثها على مدينة الكوفة، فهي كتنور نوح وقد أغرقت العالم فـي خلافها وتنوع تفرقها وتشتتها، وابن المعتز جعل السفينة تهرب من الكوفة لما فيهـا من الشر وهذا من المعاني الجديدة التي ما عهدناها عند الشعراء، ثم شبه الـشاعر أهل الكوفة بأولئك الذين كفروا وأرادوا بناء سلّم إلى السماء مستلهما قولـه تعـالى: "فَإِن استَطَعتَ أَن تَبتَغِي نَفَقاً فِي الأَرضِ أَو سلماً فِي السماء فَتَأْتِيهم بِآية"[3]، ويـستمر

---

[1]- ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 2: 28

[2]- يقول تعالى : {أَلَم تَر إِلَى الَّذِي حآج إِبراهِيم فِي ربهِ أَن آتَاه اللّه الْملْك إِذْ قَالَ إِبراهِيم ربي الَّذِي يحيـي ويمِيتُ قَالَ أَنَا أُحيـي وأُمِيتُ قَالَ إِبراهِيم فَإِن اللّه يأْتِي بِالشمسِ مِن الْمشْرِق فَأْتِ بِها مِن الْمغْرِبِ فَبهتَ الَّذِي كَفَر واللّه لاَ يهدِي الْقَوم الظَّالِمِين }البقرة258

[3]- سورة الأنعام آية 35

برمي الاتهامات إليهم فأهل الكوفة هم الذين رموا إبراهيم عليه السلام بالنار عندما علِموا بتحطيم أصنامهم، وكأنه يشير ضمنا إلى أحد معتقداتهم وهي تقديس المكان والتمثال إذا كان لرجل صالح منهم، ثم يأتي على قصة يوسف عليه السلام مشيرا إليه بالاسم التوراتي دانيال، فأهل الكوفة هم الذين رموه في البئر وذلك منطلق من عدم إيمانهم با الواحد، وهو تعليل يخالف ما عرف عنهم من أنهم مؤمنون با ولكن غيرتهم طمست على أبصارهم، وهذا التعليل إنما ساقه بهدف ذم أهل الكوفة ليس أكثر، والشاعر حاول هنا أن يرفع كل من يعجبه ويتهم كل من لا يعجبه بما يشاء من التهم بغض النظر عن صحة ما يذهب إليه.

والأرجوزة طويلة ولكني اخترت منها ما يشير إلى القصة القرآنية، فوجدتها لا تتمتع بفنية الشعر الذي نقف عادة عند أبياته نحلل الفكرة والصورة والانسياب اللفظي، ومع ذلك فقد تفوقت أرجوزة ابن المعتز على أرجوزة ابن الجهم ببنائها وبالفنية المتواضعة التي تحملها.

وكلتا الأرجوزتين تدرجان ضمن الشعر التعليمي والتاريخي، إلا ما ندر في أبياتها من تأثر بالأسلوب القرآني.

الفصل الثاني

1.2 فاعلية الرمز القرآني في الخيال الشعري

الرمز في الدراسات القديمة

ورد الرمز في القرآن الكريم مرة واحدة في قوله تعالى على لسان زكريا عليه السلام: "آيتُك ألا تُكلم الناس ثلاثةَ أيامٍ إلا رمزا"[1]، وقد تناول المفسرون معنى الرمز في الآية الكريمة فقالوا إلا رمزا: أي إلا إيماء وكانت عقوبة عوقب بها زكريا عليه السلام إذ سأل ا الآية مع مشافهة الملائكة إياه بما بشرته، وقيل الرمز هو تحريك الشفتين من غير أن يظهر كلاما، وقيل الإيماء بشفتيه والإشارة، وقيل الرمز أن يشير بيده أو برأسه ولا يتكلم، وقيل أُخذ بلسانه فلا يكلم الناس إلا رمزا[2].

وحاول ابن منظور الجمع بين مجموعة المعاني وردها إلى أصل واحد إذ يقول: "الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت، إنما هو إشارة بالشفتين"[3]

أما الرمزية في الأدب فنجد لها جذورا في أدبنا القديم انطلاقا من الشعر الجاهلي، فالتشبيهات الجاهلية يمكن عدها من باب الرمزية الموضوعية، وهذه الظاهرة هي ما يعمد إليه الشاعر الجاهلي من إطالة الكلام عن المشبه به[4].

ويرى نجيب البهبيتي أن جميع الغزل الذي يقدم به الشاعر الجاهلي قصائده هو من باب الرمز، فالمرأة رمز، وأسماء النساء رمز، إذ إنها أسماء تقليدية لا نعرف صاحباتها[5]. وهذا يعني أن الرمز بدأ منذ بداية الشعر، فما من مقدمة طللية إلا وذكرت فيها المرأة وغالبا ما كانت امرأة من نسج خيال الشاعر سواء في اسمها أو في صدودها عنه، وبمعنى آخر لقد كانت رمزا وظفه الشاعر كما يريد وكما تمليه عليه بيئته.

---

[1] - آل عمران آية 41

[2] - تفسير الطبري 2: 259 - 260

[3] - لسان العرب مادة (رمز)

[4] - الرمزية في الأدب العربي، درويش الجندي، نهضة مصر ، القاهرة، ص 43

[5] - تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1982 ص 100

ويعد قدامة بن جعفر أول من تكلم عن الرمز بـالمعنى الاصـطلاحي فـي الكتاب المنسوب نقد النثر -إن صحت نسبته إليه[1]- فقال: "وإنما يـستعمل المـتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعـضهم، فيجعـل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفا مـن حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما مرموزا عن غيرهما، وقد أتى في كتب المتقدمين من الحكماء والمتفلسفين من الرموز شيء كثير، وكان أشدهم استعمالا للرمز أفلاطون، وفي القرآن من الرموز أشياء عظيمة القدر جليلة الخطر"[2]

وفي كتابه نقد الشعر ينقل مفهوم الرمز إلى الإشـارة فيقـول معرفـا لهـا: "والإشارة أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تـدل عليها كما قال بعضهم وقد وصف البلاغة بأنها لمحة دالة"[3]. وهنا يشير قدامة إلـى تكثيف الدلالات الرمزية والمعاني المتعددة التي تأتي برموز لفظية قصيرة، حتى أنه حاول أن يوجز اللفظ لدرجة عده لمحة لذلك عد الرمز أصغر وحدة دلاليـة تحمـل معاني متعددة إلا أن إشارته للرمز كانت من خلال مفهومه البسيط[4] وتدل على ذلك أمثلته التي ساقها منها قول امرئ القيس:[5]

"فإن تهلك شَنوءة أو تبدلْ   فسيرى إن في غسان خالا

بعِزهِم عززتَ وإن يـذِلوا   فـذُلـهم أنـالك مـا أنالا

---

[1] - قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ، بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1389- 1969 ص 113

[2] - نقد النثر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1402 - 1982 ص 60 - 61

[3] - نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ص 154- 155

[4] - الرمزية للجندي ص46

[5] - ديوان امرئ القيس ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ص 311

فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصرها قد أُشير بها إلى معـان طـوال، فمن ذلك قوله (تهلك أو تبدل) ومنه قوله (إن في غسان خالا) ومنه ما تحته معـان كثيرة وشرح وهو قوله (أنالك ما أنالا)"[1]

ثم جاء ابن رشيق بعد قدامة فزاد في تحديد مفهوم الإشارة الأدبية، حين قال: والإشارة "في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[2]

فهو يرى أهمية الإيجاز في تحديد دلالة الرمز ويقرن مع الإيجـاز التلـويح والإجمال، وزاد زيادة جديدة لها أبعادها النقدية عندما رأى أن معناه بعيد عن ظاهر لفظه.

وأشار النويري إلى لفظة الرمز من خلال حديثه عن مصطلح اللغز يقـول: "وللغز أسماء، فمنها المعاياة والعويص والرمز والمحاجاة وأبيات المعاني والملاحن والمرموس والتأويل والكناية والتعريض والإشارة والتوجيه ومعنى الجميع واحـد، واختلافها بحسب وجوه اعتبارات، فإنك إذا عددته من حيث إن واضعه لم يفـصح عنه قلت: رمز، وقريب منه الإشارة"[3]

وفصل النويري في كلامه السابق بين الرمز والإشارة، ورأى أن الرمز أمر غير مفصح عنه، وهذه الدقة في تحديد مفهوم الرمز جعله يقتـرب مـن مفهومـه الحديث بعض الشيء، وأعطاه النويري استقلالية فـي اللفـظ ، وعاملـه معاملـة المصطلح المستقل الذي له مدلولاته الخاصة به.

وكل الذي ذكرنا يشير إلى إسهامات جدية وفعالة في الوقوف علـى معنـى الرمز قديما، ولكن ما دور هذه المساهمات في التطبيـق العملـي علـى الأبيـات الشعرية؟

---

[1] - نقد الشعر ص 155

[2] - العمدة 1: 302

[3] - نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري ، المؤسسة المصرية العامة 3: 162 - 163

يعد بشار من أوائل المجددين في الشعر العباسي، ولكن الشعراء نظروا إلـى شعره المجدد على أنه تعبير عن إحساس غامض تطلب تعبيرا جديدا، ولم يفهم النقاد حقيقة هذا التجديد ونظروا إليه بعقولهم نظرة فيها جمود العقل ومقاييسه الجافة ذات الحدود والقيود.[1]

الرمز في القرآن الكريم

اشتمل القرآن الكريم على صور تمثل الرمزية العربية من خلال الإيجاز والتعبير غير المباشر، ففي قوله تعالى في وصف خمر الجنة: "لا يصدعون عنها ولا ينْزِفُون"[2] كلمتان قد أتتا على جميع عيوب الخمر[3]، وفي قوله تعالى: "خُذِ الْعفْو وأْمر بِالْعرفِ وَأعرِض عن الْجاهِلِين"[4] قد جمع مكارم الأخلاق لأن العفو والصفح عمن أساء، والرفق في كل الأمور والمسامحة والإغضاء.

وفي القرآن من الرمز ما قد يعلو على الفهم، ويتمثل ذلك بوجه خاص فـي الحروف التي افتتحت بها بعض السور، وقد اختلف المفسرون فيها، فبعضهم يجعلها حروفا مأخوذة من صفات الله تعالى وبعضهم يراها من أسماء الله، وقيل هي قـسم، وقيل هي حروف هجاء موضوعة، وجعل لكل حرف اسما، وقيل لكل كتـاب سـر وسر القرآن فواتحه، وتعددت الآراء بهذا الشأن وقد أُشير إليها في كتب التفاسير[5].

ويرى الجندي أن في "القرآن الكريم ما قد يتلاقى والرمزية الأوروبية نوعا ما، ومن ذلك التشبيه في قوله تعالى في شجرة الزقوم: "إِنها شَجرةٌ تَخْرج فِي أَصل الْجحِيمِ، طَلْعها كأنه رؤُوس الشياطِين"[6]، فمثل هذا التشبيه قد يبدو عليه لأول وهلة مسحة الإغراب التي تبدو في التصوير الرمزي الغربي، وهو إلى ذلك قد ينسب إلى الغموض الموحي الذي ينطلق فيه الذهن إلى جو غير محدود يذهب

---

[1] - الرمزية، الجندي ص261

[2] - سورة الواقعة آية 19

[3] - الإعجاز والإيجاز، أبو منصور الثعالبي، المكتب العالمي ، بيروت 1992 ص19

[4] - سورة الأعراف آية 199

[5] - تفسير الطبري 1: 118- 124

[6] - سورة الصافات، آية 64، 65

فيه الخيال كل مذهب، وهل يستطيع الذهن أن يحصر شكل الطلع في صورة محدودة ما دامت رؤوس الشياطين شيئا غير محدود ولا معروف؟"[1]

قد لا أذهب مذهب الجندي فيما يرى، إذ إن رؤوس الشياطين لا يحمل مسحة إغراب بقدر ما جاء به من جدة وجمال في التشبيه، ولكن ما سبب هذه الجدة؟ وكيف يبنى المشبه به على شيء غير مرئي؟

إن أي منظر في الكون لا بد أن يحمل مسحة من الجمال قلت أو كثرتْ، فمنظر الدماء مثلا قد يوحي بالبشاعة ولكنه في الوقت نفسه يوحي بالانتقام والعزة لغيرنا، أما رؤوس الشياطين فهي ما لا يختلف اثنان على بشاعتها مهما تغيرت النظرة إلى الأشياء أو الاعتقادات في الفن.

ويقف الفراء عند هذه الصورة القرآنية ويرى أن في المعنى المتخيل ثلاثة أوجه: "أحدها أن يشبه طلعها في قبحه برؤوس الشياطين لأنها موصوفة بالقبح وإن كانت لا تُرى، وأنت قائل للرجل كأنه شيطان إذا استقبحته، والأخرى أن العرب تسمي بعض الحيات شيطانا، ويقال إنه نبت قبيح يسمى برؤوس الشياطين، والأوجه الثلاثة تذهب إلى معنى واحد في القبح"[2]

لذلك يبدو أن فكرة التقاء معاني القرآن مع الرمزية الغربية بعيدة، والأمر يكون أكثر إقناعا وقبولا إذا أطلقنا عليه تسمية أخرى وهو "ما وراء الآيات"[3] لأن هذه التسمية تعني أن المعاني القرآنية –أحيانا- لا يقصد منها المباشرة بقدر ما يقصد منها الإفادة من إشاراتها الرمزية، فيوسف عليه السلام آية في الجمال ولكنه عفيف، وتحت يديه أموال الأرض ولكنه أمين، يبقى في السجن بضع سنين ولكنه صابر، فعند ذكر الشاعر ليوسف عليه السلام فهو لا يقصد النبي لذاته بقدر ما يقصد به الرمز الذي يعلّم الأمة العفة والأمانة والصبر...وهكذا.

---

[1] - الرمزية ، ص192

[2] - معاني القرآن ، تحقيق: د.أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، 1374 – 1955

2: 193

[3] - القصص الرمزي في القرآن، أحمد جمال محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1405 – 1985 ، ص11

الرمز في الفكر الحديث

يعود أول ظهور للرمز في الفكر الحديث إلى اتجاه "بعض الأوروبيين إلـى النظر في الأديان والفلسفات الروحية علهم يجدون الوسيلة إلى استقصاء المجهـول وإشباع الرغبة في استطلاع الأسرار في هدوء النفس وخلاصها من كابوس القلـق والحيرة في هذا الوجود المليء بالألغاز والرموز، فبحثوا في الـديانات اليونانيـة الرمزية واسترعت أنظارهم فلسفة أفلاطون، وأعجبوا بنظرية المثل الأفلاطونية التي تقول: إن كل شيء في عالم الحس له نظير في عالم العقل سـابق الوجـود، وهـو الفكرة أو المثال أو المعنى الكلي الذي صورت الجزئيات على مثالـه، أو الـصور الروحانية التي تقابل المحسوسات"[1]

كان الرمزيون يدعون بالمنحطين، وكانت الانحطاطيـة نزعـة فلـسفية أو سياسية ذات طابع ثوري سلبي في معالمه، وتتضمن هربا ينكر كل القيم السائدة في ذلك الوقت[2].

إن تعلق الرمزيين بالجمال المثالي قد حدا بهم إلـى هجـران الموضـوعات الشعبية والسياسية التي كانت عزيزة على الرومانتيكيين والواقعيين على السواء، لأن صخب السياسة يفسد على الشاعر تأملاته العلمية التي تثيرها الموضوعات الـشعبية والسياسية التي تقضي على التركيز الدقيق الذي يتطلبه الشعر من الشاعر[3].

آمن الرمزيون بأن العالم الخارجي لا وجود له خارج الذهن البشري، وأن ما نراه ليس سوى صور ندركها عن هذا العالم، لذلك أنكروا قدرة اللغـة علـى نقـل حقائق الأشياء، وقالوا هي رموز تثير الصور الذهنية التي نلتقيها من الخارج، وعلى ذلك فاللغة هي وسيلة إلى الإيحاء لا لنقل المعاني والصورة المرسومة.[4]

---

[1] - الرمزية، الجندي ص 73 -74

[2] - فن الشعر، إحسان عباس ، دار بيروت للطباعة ، بيروت 1959 ص66

[3] - المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي ، ط4 ص 278

[4] - محاضرات في الأدب ومذاهبه ص77

ويرى أيضا أن الرمز يتعرض للفساد والصدأ وذهاب الابتكـار إذا اسـتخدم استخداما تقليديا ميكانيكا[1].

والرمزيون مقتوا الشعوب واحتقروها، واعتقدوا أن الموضـوعات الـشعبية تقتل المواهب العليا، ورمى مالارميه الشعب بغلاظة الذوق وعدم تقـديرهم للـشعر الصحيح.[2]

فلشعر الرمز شحنة مفعمة بالإيحاء، تنبجس من الذات الإنسانية مـن خـلال اللفظة الموحية المقترنة بالعواطف والانفعالات، ولا يمكن أن يصل الشعر إلى هذه

الغاية وهو مكبل بقيود الوزن والقافية، لذلك ثاروا على قواعد العروض[3].

وقد غزت الرمزية الغربية الأدب العربي الحديث من خلال اتصال العـرب بالثقافة الغربية وبالعالم الغربي بمختلف الوسائل، وأخذت الرمزية تتعصب لنفـسها وبخاصة في مجال الشعر الغنائي في لبنان لشدة اتصاله بالثقافة الغربية ونشاط أبنائه في الاتصال بالغرب ومعرفة لغاته والنقل عنه والتتلمذ عليه[4].

ورواد الرمزية في القرن التاسع عشر هم: بودلير وفيرلان ورامبو مالارميه وفاليري وجون موريز الذي سماها بهذا الاسم وهو الذي أرخ للحركة.[5]

وقد يكون جوته أول من حدد مفهوم الرمز الأدبي[6].

أما كانت فيمضي إلى أبعد مما وصل إليه جوته، فيشير في كتابه (نقد العقـل المحض) إلى أن الرمز بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحـد ذاتها وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج، فالصورة الرمزية عنـده

---

[1] - الرمزية والأدب العربي الحديث الرمزية، أنطون غطاس كرم، دار الكشاف ، بيروت، لبنان، 1949 ص14

[2] - المسرحية ص 280

[3] - المرجع نفسه ص 281

[4] - محاضرات في الأدب ومذاهبه ، محمد مندور، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، 1955 ص 94

[5] - الرمزية، تشارلز تشادويك، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية للكتاب، 1992م ص 18

[6] - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط2 ، القاهرة، 1978

كانت توحي بالشيء الذي ترمز إليه، وهذا الإيحاء لا يأتي من خلال التشابه الظاهر بل في علاقات داخلية بينهما أصلها النظام والانسحاب والتناسب[1].

أما هيجل فيجعل للرمز قيمة استنتاجية، فالاستنتاج يجمع بين مظاهر الكون، فهو رمز الانسجام الكوني؛ لأن كل ما في الكون يتصل ببعض صفاته[2].

لذلك بدأ الرمز يأخذ أهمية كبيرة، فلم يعد يقتصر على إيحاء أو فكرة لافتة وإنما تقدم حتى تعلق بأمور كونية، فهيجل يرى أن الربط بين مظاهر الكون هو رمز، وأن الكون أصلا يقوم على علامات هي رموز أيضا.

أما بوفيه فكان أكثر اتصالا بالطبيعة فقد رأى أن الرمز يفترض فكرة ما وراء الطبيعة، وتتضمن هذه الفكرة بعض علاقات المرء بالطبيعة التي تحيط به[3].

أما فرلين فقد خلق المدرسة الرمزية عرضا من حيث لا يدري، إلا أنه لم يحقق الجمال الرمزي بل وطد بعض أسسه بقوله إن الشعر إبهام، وأن الألفاظ عاجزة عن رسم الأشياء ولكنها تمنحها إيقاعا[4].

والوعي الرمزي هو وعي تخييلي في جوهره، وليس معنى ذلك اتحاد الرمز والصورة التخييلية، فهناك فرق بين العلامة والصورة والرمز.[5]

ولذلك يعد النشاط اللغوي الإنساني محصلة اللقاء بين رمزين هما اللغة والإنسان[6].

ويقول برونتير: "إذا استخدم الرمز استخداما تقليديا ميكانيكياً لحق به صدأ التقليد، وفني الابتكار وبرى مع الزمن إلى أن يهوي إلى الفساد"[7]

---

[1] - الرمزية والأدب العربي الحديث، ص9

[2] - المرجع نفسه ص10

[3] - المرجع نفسه ص 11

[4] - الرمزية والأدب العربي الحديث ص49

[5] - التركيب اللغوي للأدب ، د لطفي عبد البديع، ، مكتبة النهضة المصرية، ص 150

[6] - الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، عبد العزيز المقالح، دار العودة بيروت، ط2 ، 1978 ص 408

[7] - الرمزية والأدب العربي الحديث ص14

والرمز بمعناه الدقيق يستلزم مستويين هما "مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الأشياء المعنوية المرمـوز إليهـا، وحـين تندمج المستويات في عملية الإبداع نحصل على الرمز"[1]

وقد يبتدع الشاعر الرمز أو يقتبسه ثم يبني على تفاصيله خواطره العاطفية.[2]

وقد يتعمق الأديب في ذلك فنراه يذكر الأمور المتعلقة بالرمز مـع تجاهـل واضح للأشياء المتعلقة بالمرموز له، حتى يظن القارئ أنه ما قصد إلا المباشرة في كلامه، والوضوح في تعابيره، فالأمر يحتاج إلى دراسة ودراية حتى يستطيع القارئ معرفة المقصود وراء هذه الرموز أو هذا الرمز.

ثم إن تكثيف الرموز يقود في كثير من الأحيان إلى الغموض، وقـد يتـدرج ذلك إلى الإبهام، فتراكم الرموز يجعل المسألة شائكة مبهمة بحاجة إلى معرفة عميقة واطلاع واسع لحل هذه المسائل.

والرمز إيحائي فهو لا يقف على تصوير الأشياء المادية بل ينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس، فهو لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الأجواء الضبابية المبهمة في أعماق النفس الإنسانية[3].

وقد استطاعت الرمزية توسيع مفاهيم الفن وتعميق أبعادها، فالفن الذي جعـل الواقع كسطح واضح للسطحيين وتعامل مع ما وراء الواقع كعمق ننفذ إليه فتنكشف عوالم ورؤى تُذهل الإنسان وتهز كل مفاهيمه وأفكاره.[4]

الخيال عند القدماء

تحدث القدماء عن الخيال تحت مسميات كثيرة لم يكن من ضـمنها الخيـال، ومن تلك المسميات: تداعي المعاني، التخييل، الإيهام بالكذب.[5]

---

[1] - الرمز والرمزية ص 40

[2] - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو ص 72- 73

[3] - الرمزية والأدب العربي الحديث ص12

[4] - الرمزية، تشارلز تشادريك، ص19

[5] - عضوية الخيال في العمل الشعري رؤية تحليلية نقدية، عبد اللطيف الحديدي، ط1 ، جامعة الأزهر، 1997م، ص43

كما عد علم البيان بأركانه الأربعة وهي التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل الركيزة الأولى لمبحث الخيال[1]

يقول الجرجاني في الاستعارة: "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإن شئتَ أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئتَ لطفتَ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[2]

وكأننا أمام نص يتناول الخيال قبل تناوله الاستعارة، فإنطاق الجماد وإفصاح الأعجم وتكلم الخُرس، وإظهار الخفي وتجسيم المعاني، وجعل الجسم روحا، كل هذا خيال، ونقل من عالم الواقع إلى عالم اللاواقع، وجعل المعقول لامعقول، وكثير من ذلك لا يدرك إلا من خلال عالم اللاوعي في الذهن البشري وهذا الكلام في عصره كان فتحاً جديدا في عالم الخيال لكنه في وقتنا يعد أساسا لكثير من النظريات التي نشأت بعده وزادت عليه.

ويقسم الجرجاني المعاني إلى تخييلي وغير تخييلي، فالمعاني التخييلية لا يمكن أن يقال فيها إنها صدق، وهي معانٍ كثيرة الطرق والمسالك، ولا يحاط بأقسامها، ومنها ما يقربه لطف أسلوبه من الحقيقة[3]. وكأننا هنا أمام فكرة الخيال بالمفهوم المعاصر، فهو الذي لا يرضخ إلى كذب أو صدق، وفيه المعاني الكثيرة والطرق التي لا تحصى في البناء الفني، ونشعر أننا أمام نص من الواقع دون أن يكون كذلك لكن الفكرة الجميلة ذات البناء الجيد هي التي تجعل النص قريبا من واقعنا. ويذكر الجرجاني ذلك بشكل أكثر وضوحا قائلا: بأن التخييل "ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلا..... ويقول قولا يخدع فيه نفسه"[4]

أما السكاكي فقد تحدث عن الجامع بين الوصل والفصل في الجمل، وجعله على ثلاثة أضرب: عقلي ووهمي وخيالي: فالعقلي: أن يكون اتحادا أو تماثلا في

---

[1] - المرجع نفسه ص43

[2] - أسرار البلاغة ص41

[3] - أسرار البلاغة ص245

[4] - المصدر نفسه ص248

الصور فإن العقل ينفي عنهما التعدد ويجعلهما شيئا الواحد، وكذا إذا كـان بينهمـا تضايق كالسبب والمسبب والقليل والكثير، فإن العقل يأبى تفرقهما وللعقـل سـلطان مطاع.

الوهمي: أن يكون بين الشيئين في تصورهما شبه تماثل أو تضاد فإن الـوهم يحتال فيه الجميع بين أشباه المتماثلات كالبياض والصفرة، وكذا المتضادات كالهمس والجهارة، وكذا أشباه المتضادات كالسهل والجبل ففي كل هذه يجتهـد الـوهم فـي الجمع بينهما وينزلها منزلة المتماثلات[1].

أما الخيالي فأن يكون بين الشيئين في تصورهما تقارن سابق لسبب ما، ومـا يثبت في الخيال يتسم بملابسات توارده عليه، ولذلك تختلف الـصور الخاليـة فـي أذهان البشر ترتيبا ووضوحا فعند بعضهم تتعانق صور الخيال وعنـد آخـرين لا تتراءى، وعند بعضهم لا تكاد تلوح، وعند آخرين كأنها نـار علـى علـم، ثـم إن الإنسان يأخذ من موجودات صوره في الخزانة الخيالية التي يحوزها[2].

وفي موضوع الاستعارة فإن المشبه قد يكون وهميـا كمـا فـي الاسـتعارة التخييلية في قولهم: أنشبت المنية أظفارها في فلان، فإن أصل التـشبيه أن المنيـة كالسبع في انتزاع الأرواح غلبة وقهرا من مراعاة لفضيلة أحد، ثـم جـاء الـوهم ليخترع للمنية كل ما يراه مناسبا لتقوية الصورة، فجعـل للمنيـة أعـضاء قويـة وحركات شرسة، وابتدع لها أنيابا طويلة ومخالب حادة، ثم رفع تلـك المخترعـات الوهمية فأضافها للمنية من غير حرج اعتمادا على ما في الفهـم مـن كـون هـذه المسميات حقيقة[3].

أما حازم القرطاجني فيرى أن "الشعر كلام مخيل"[4]، ويرى أن التخييل "هـو قوام المعاني الشعرية"[5]، كما يرى أن التخييل هو "أن تتمثل للسامع من لفظ الـشاعر

---

[1] - المصدر نفسه ص 464

[2] - مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، تحقيق أكرم عثمان يوسف، ط1، دار الرسالة بغداد، ص 464 - 465

[3] - المصدر نفسه ص 607

[4] - منهاج البلغاء ص89

[5] - المصدر نفسه ص 361

المخيل أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صـورةٌ أو صـور ينفعـل لتخيلهـا وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[1]. كم يرى أن "الشعر لا تعتبر فيه المادة بل ما يقـع فـي المـادة مـن التخييل"[2]، ثم إن "الذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفـسه، لأن التخييـل تابع للحس"[3]، وأما ما "اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا، لأن الكلام كله يكون تخييلا بهذا الاعتبـار"[4]، و"ينقسم التخييل بالنظر إلى متعلقاته قسمين: فالتخييل الأول يجري مجري تخطـيط الصور وتشكيلها والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور"[5]

فالقرطاجني يقف بوضوح أمام مفهوم التخييل، ويربطه بالشعر ربطا وثيقـا، حتى أنه يعرف الشعر على أساس أنه كلام مخيل، ويرى أنه الأسـاس فـي بنـاء المعاني الشعرية، ويبنى عليه الشعر أصلا، فمادة الشعر لا تعد مادة إذا خلـت مـن التخييل، ولا نستطيع أن نستقي منها شاعرية قيمة إلا بما احتوت من الحـس الـذي يتبعه التخييل، ثم قسمه إلى قسمين؛ الأول يظهر في بناء الصور وأشكالها، والثـاني في التخييلات التي تزين هذه الصور، ويتعمق حازم في الربط بين الحس والتخيل إذ يقرر أن الخيال تابع للحس لأن "الذي يدركه الإنسان بالحس هو الذي تتخيله نفـسه، لأن التخيل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس، فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المحيطة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد. فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره"[6]

ويربط القرطاجني بين الأثر النفسي والتخيل إذ يـرى أن النفـوس مولعـة بالتخيل، فهي تطيعه ولو لم يكن حقيقة[7].

---

[1] - المصدر نفسه ص 89
[2] - المصدر نفسه ص 83
[3] - المصدر نفسه ص 98
[4] - المصدر نفسه ص 99
[5] - منهاج البلغاء ص 93
[6] - منهاج البلغاء ص 98
[7] - المصدر نفسه ص 116

الخيال عند المحدثين

بدأ الاهتمام بالعاطفة بعد إدراك أهمية هذا العنصر في الشعر[1]

فقد عد جون رسكن بأنه ملكة غامضة يصعب تعريفها حتى مـع احتـضانها للعاطفة[2]

ويعد الخيال ضروري للمعرفة، والتفكير المنطقي لا يجـاوز المحـسوسات كالخيال، ومقياس الجمال لا يتعلق بالعقل ولا بالقيم المادية[3]. ويرى (وليم بليـك) أن عالم الخيال هو عالم الأبدية[4]، وسمى الخيال الرؤية المقدسة وعده القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر، ثم جاءت كلمة الخيال المنتج التي أطلقها (فشته) في فلسفته المثاليـة عن الخيال، كما ذهب (شلنج) في فلسفته إلى أن الخيال هو الوسيلة الأولى في إدراك أية حقيقة، وأن الفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة[5].

ويعرف (شيلي) الشعر بأنه تعبير عن الخيال، ويقارن بين الخيـال والعقـل قائلا: إن العقل يحترم الفروق بين الأشياء، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيهـا، وإن العقل بالنسبة للخيال بمنزلة الآلة بالنسبة للصانع والجسد بالنسبة للروح.[6]

ويذهب (كيتس) إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتياد عن طريـق الخلق والحس والجمال، كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى[7].

أما (شيلينج) فـرأى أن الخيـال ملكـة يـستطيع صـاحبها التوفيـق بـين المتناقضات[8].

---

[1] - قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي عشماوي ، دار النهضة العربية، بيروت - 1984 ص56

[2] - النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، أحمد كمال زكي ، دار النهضة العربية، بيروت 1981 ص 54

[3] - عضوية الخيال ص82

[4] - الخيال الرومانسي، سير موريس بورا ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة القاهرة، 1977م ص8

[5] - عضوية الخيال ص80

[6] - عضوية الخيال ص80

[7] - قضايا النقد الأدبي القديم والحديث ص61 - 62

[8] - عضوية الخيال ص82

أما (كوليردج) فيعد رائد الرومانسيين في بحوث الخيال فيرى أن الخيال إمـا أولي وإما ثانوي، والأولي ضروري للإدراك والمعرفة الإنسانية، والثانوي صـدى للأول وهو إرادي يذيب ويحطم لكي يخلق من جديد، وهو حيوي علـى رغـم أن موضوعاته جامدة لا حياة فيها وباستطاعته –أي الخيال الثانوي- أن يجعل إحساسا واحدا يهيمن على كل القصيدة، ويكون الخيال عنيفا في حين وهادئا في حين آخـر بحسب العاطفة، والخيال الهادئ أكثر تأليفا بين عناصره الكثيرة. أما الخيال الأولي فهو عملية من عمليات العقل يسبر فيها أغوار الموضوع ليكشف حقيقته ويدركـه، ويكون الإدراك بتصور جزئياته الواقعة في دائرة الحس، والخيال الثانوي هو خيال أدبي لا يسعى إلى إدراك الأشياء الماثلة أمامه بل يقتصر على الصفات المهمة مـن ذلك المحسوس، كما يستلزم الخيال الأولي وجود الشيء المدرك وقصوره لكي يـتم تصويره كما هو على حقيقته، أما الخيال الثانوي الشعري فيكون فيـه الموضـوع المدرك غائبا فمجال التخيل فيه يكون صورة الشيء الغائب، من أجل ذلك يـصبح الخيال الأولي معرفيا تعليميا أما الآخر ففني لا يتعلم.[1]

ويرى فراي أن اللغة المستخدمة على المستوى العقلي هي لغة الوعي التـي هي لغة الأسماء والصفات.[2]

وأول ما يبدأ الخيال فإنه يعد القدرة على إنشاء نماذج ممكنة للتجربة البشرية، ففي الخيال كل شيء ممكن، ففي المقابل لا شيء يحدث على أرض الواقع، وحتـى نقتنع بحدوثه فلا بد من الانتقال من عالم الخيال إلى عالم الحدث.[3]

وحتى يتكون الخيال فلا بد من ثلاثة مواقف رئيـسية "الأول حالـة الـوعي واليقظة التي تفصلك كفرد عن بقية العالم، الثاني: هو الموقف العملي لخلق طريقـة إنسانية للحياة في ذلك العالم والثالث الموقف التخيلي وهو الرؤية أو نموذج العـالم كما تتخيله أنت، وكما تود أن يكون"[4]

---

[1] - الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 239-246

[2] - الخيال الأدبي، نورثروب فراي، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، 1995 م ص 11

[3] - الخيال الأدبي ص 14

[4] - المرجع نفسه ص 23

ويبدو أن فراي أراد أن يضع أمامنا فكرة عمق الخيال الذي لا يتكـون مـن أول مراحل التفكير والتصور، وإنما هو مرحلة متقدمة يسبقها الفهم الواعي والتفاعل الإنساني وحتى نصل إلى الخيال لا بد أن نمر بهاتين المرحلتين.

"وعالم الأدب هو عالم لا واقع فيه سوى واقع الخيال البشري نرى فيه كميـة ضخمة تذكرنا بالحياة التي نعرفها تذكيراً حيويا، ولكن مهما كانت تلك الحيوية فـإن منها شيئا ما غير واقعي"[1]

والشابي خير مثال للرومانسيين العرب فهو شاعر يسعى لإحياء الشعر ولـه كتاب خاص بالخيال عنوانه (الخيال الشعري عند العرب) يرى من خلاله أن الخيال ضروري لكل شاعر لعقله وقلبه وشعوره، والخيال هو الجمال من الخارج والداخل، وهو الغريزة الشاعرة، وقسمه إلى قسمين: قسم يهدف إلى فهم مظاهر الكون، وآخر يهدف إلى كشف ما في نفس الإنسان من مشاعر لا يكشفها التعبير اللغوي، ومن هذا القسم جاء الخيال اللفظي الـذي يعنـي بتجميـل العبـارات وإيـراد التـشبيهات والاستعارات[2].

وقارن الشابي بين الخيال الشعري والأساطير العربية، وذكـر أن لامـرتين الفرنسي هو أقرب إلى نفسه من كل الشعراء العرب الذين تحدثوا عن الطبيعـة وأن مقطعا واحدا له يملأ عاطفته وعقله معاً.

ويعد كتاب الشابي بمنزلة دراسة نقدية موازنة بين الخيـال الـشعري عنـد العرب وعند الأوروبين.

وعد الفكر المعاصر الخيال أول القدرات التي تحقق عملية الإبـداع، فهـو قدرة خالقة تعمل على استثارة الرصيد الثقافي عند الشاعر.[3]

ويقول أحمد أمين: "إذا تصورت في ذهني صورة حيوان رأسه رأس طـائر، وجسمه جسم كلب فهذا يسمى خيالا، وإن كان ذلك خيالا بسيطاً لأن رأس الطائر قد رأيته وكذلك جسم الكلب وإنما الجمع بينهما هو عمل الخيال"[1]

---

[1] - المرجع نفسه ص 57

[2] - الخيال الشعري عند العرب، أبو القاسم الشابي ، الدار لتونسية ط4، 1989 ص 18 - 20

[3] - التصوير الشعري د.عدنان حسين قاسم المنشأة الشعبية للنشر ص 21

الدراسة التطبيقية:

تفاعل رمزية الكلمة مع الخيال الشعري:

لم أجد مادة غزيرة تتناول رمزية الكلمة والنص والصورة في العصر العباسي في اقتباساتهم من القرآن الكريم، ويعود ذلك إلى أن القرآن واضح ومباشر في أغلب نصوصه، يحفل بالتشريع وإيصال الفكرة بأسلوبه المعجز أكثر من اهتمامه بالرموز، فوجود الرمز قليل في القرآن كرمزه لكل امرأة بصفة ملازمة لها وعدم ذكر اسمها إلا فيما يختص بالسيدة مريم، فنقرأ مثلا امرأة نوح، وامرأة عمران، وامرأة لوط.....، وقد نعتبرها صفات أكثر من كونها رموزا.

ثم إن القرآن لا يحفل بالإبهام ولا يهتم بالغموض، ولا نعني بذلك شمول قضاياه بالأسلوب المباشر الواضح فهناك أمور متشابهة مشكلة على الفهم، ولكن هذا الإشكال وتلك الصعوبة لا تعود إلى فكرتي الغموض والإبهام بقدر ما هما بحاجة إلى مزيد من العلم والاطلاع على كتاب ا ومعرفة في معانيه، يقول تعالى: "وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به"[2].

ومن خلال ذلك كان عسيرا على الشعراء أن يأخذوا من القرآن وفي الوقت نفسه أن يكثروا من الرمز، لذلك كانت أغلب رموزهم المستقاة من القرآن واضحة لا تميل إلى الغموض حتى لو كانت عميقة ومنها قول أبي تمام يمدح الواثق بالخلافة ويرثي المعتصم با [3]:

أخذ الخلافةَ عن أسنته التي   منعتْ حِمى الآباء والأعمامِ

فلسورة الأنفال في ميراثه   آثارها ولسورة الأنعام

هي بيعة الرضوان يشرع وسطها   باب السلامة فادخلوا بسلامِ

يريد من الأنفال قوله تعالى: "وأُولو الأرحامِ بعضهم أولى ببعض في كتاب اللهِ"[4] فهو يشير هنا إلى أحقية الواثق بالخلافة من باب قرابته بالمعتصم، وقد لا

---

[1] - النقد الأدبي، أحمد أمين ، ط4، مكتبة النهضة المصرية، 1972 ص38

[2] - سورة آل عمران آية 7

[3] - ديوان أبي تمام 3: 204- 207

[4] - سورة الأنفال آية 57

يستطيع ذكر الآية صريحة في النص فرمز إليها باسم السورة كاملة، وتحددت دلالة هذا الرمز من خلال السياق، لأن الرمز عادة لا يكتسب دلالة بنفسه إلا من خلال سياقه العام، وأراد بسورة الأنعام قوله تعالى: "وتِلْكَ حجتُنَا آتَينَاها إبراهِيم علَى قَومِهِ نَرفَع درجاتٍ من نشَاء إن ربك حكِيم علِيم، ووهبنَا له إِسحقَ ويعقُوب كُلا هدينَا ونُوحا هدينَا مِن قَبلُ ومِن ذُريتِهِ داوود وسلَيمان وأَيوب ويوسفَ وموسى وهارون وكَذَلِك نَجزِي الْمحسِنين، وزكَريا ويحيى وعِيسى وإِلْياس كُل من الصالِحِين، وإِسماعِيلَ والْيسع ويونُس ولُوطًا وكُلا فضلْنَا علَى الْعالَمِين"[1] فجعل لوطا من ذرية إبراهيم وهو ابن أخيه، فأوجب بذلك الميراث والخلافة للعباس وأبنائه فرمز لسورة الأنعام أيضا بآية واحدة تثبت أحقية الواثق بميراث الخلافة وهذا من المدح السياسي الذي يظهر في مدائح أبي تمام، وفي بيته الرابع يقتبس قوله تعالى: "ادخُلُوها بِسلاَمٍ آمِنِين"[2] وهي دعوة للمؤمنين بدخول الجنة. إلا إنها عند الشاعر ليست كذلك، فبيعة الخلافة -أسماها بيعة الرضوان اقتداء ببيعة الرسول صلى ا عليه وسلم- ستجلب السلام للمسلمين، هذا السلام الذي رمز له بالجنة، ولم يذكر الجنة بلفظها في الأبيات، وإنما أشار إليها بقوله فادخلوا بسلام، فجاءت إشارته على شكل رمز بسيط واضح يدرك بسهولة من خلال سياقه العام.

ومن رمزية الكلمة عند أبي تمام أيضا مدحه لمحمد بن يوسف وقد قدم مكة[3]:

يوسفياً محمدياً حفياً	بذليل الثرى رؤوفا رحيما
لم يحدث نفساً بمكةَ حتى	جازت الكهفَ خيلُه والرقيما
حرم الدين زاره بعد أن لم	يبق للكفر والضلال حريما
حين عفّى مقام إبليس سامى	بالمطايا مقام إبراهيما

اتخذ من اسم الممدوح رمزا يشير إليه فهو محمد ومحمدي، وهو ابن يوسف ويوسفي، فهل قصد في النسب هنا الرمز؟ وهل جعل من شخصية يوسف عليه السلام ومحمد صلى ا عليه وسلم رمزا للممدوح؟

---

[1] - سورة الأنعام آية 83 - 85

[2] - سورة الحجر آية 46

[3] - ديوان أبي تمام 3 : 224 - 227

يبدو أننا أمام رمز للنبي محمد صلى ا عليه وسلم، ويظهر هذا الرمز من خلال قوله "بذليل الثرى رؤوف رحيم" فهي مقتبسة من قوله تعالى: "حريص علَيكُم بِالْمؤْمِنين رؤُوفٌ رحِيم"[1] فهذه الرأفة والرحمة متصلة بالرسول صلى ا عليه وسلم في الآية القرآنية، إلا أن الشاعر يجعل هاتين الصفتين تتجاوزان المؤمنين لتصل إلى التراب الذليل تعميقا وزيادة في المدح، وفي قوله يوسفيا إشارة للنبي يوسف ولكنه لم يقتبس آية تدل عليه واكتفى بالاسم رمزا على شخصية ممدوحه، وأراد بذلك رفع مستوى الممدوح حتى يصل إلى الأنبياء، ثم يرمز إلى أرض الروم بالكهف والرقيم، وهي من الأمكنة المذكورة في قوله تعالى: "أَم حسِبتَ أَن أَصحاب الْكَهفِ والرقِيمِ كَانُوا مِن آياتِنَا عجبا"[2]، وقد اختلف في تحديد مكانهما فقيل في الأردن، وقيل في تركيا أو طرسوس، وقد أخذ أبو تمام الدلالة الثانية رمزا لإبليس ثم اتجه إلى الحج في مكة ورمز لمكة بمقام إبراهيم الوارد في قوله تعالى: "فِيهِ آياتٌ بينَاتٌ مقَام إِبراهِيم ومن دخَلَه كَان آمِنًا"[3] ولم يقصد أبو تمام بهذا التكثيف غموضا أو إبهاما، فنحن لسنا أمام صورة واحدة كثيرة الرموز وإنما هو حدث مستمر لكل مرحلة فيه رمز خاص به، فهذا الرجل المحمدي قهر ملك الروم ثم ذهب إلى الحج وكأننا أمام سرد قصصي، إضافة إلى أن الخيال يكون أكثر رونقا إذا كُثّف فيه الرمز، فهو ينقلنا في هذه المرحلة إلى عوالم من الحياة تظهر واضحة في النص السابق.

ومما سبق نستطيع القول إن الرمز لم يقتصر على شكل معين، فقد يكون رمزا لمكان، أو لإنسان أو لفكرة ما، فليس للرمز سمة ثابتة أو شكل ثابت يمكن الاعتماد عليه.

ومن استخدامات أبي تمام للرمز قوله مادحا[4]:

يا سمي النبي في سورة الجن م ويا ثاني العزيز بمصر

---

[1] - سورة التوبة آية 128

[2] - سورة الكهف آية 9

[3] - سورة آل عمران آية 97

[4] - ديوان أبي تمام 4: 200

وهو يعني عبد ا الكاتب، وقصد بقوله يا سمي النبي قوله تعالى في سـورة الجن: "وأَنه لَما قَام عبد اللهِ يدعوه كَادوا يكُونُون علَيهِ لِبدا"[1] وقوله يا ثاني العزيـز بمصر يعني أن مصر وليها عبد ا بن أبي سرح بعد عمرو بن العاص.[2]

فقد رغب أبو تمام عن ذكر اسم ممدوحه، وأحب أن يرمز بألقاب تشير إليـه متضمنة المدح في طياته، دون أن يحمل الرمز خيالا في ذاته.

وقد يفيد مجموعة من الشعراء من آية واحدة بدلالات رمزية متعـددة، ففـي قوله تعالى: "إِن هم إِلا كَالأنعام بلْ هم أَضل سبِيلا"[3] هذه الآية يشبه فيها ا تعـالى الكفار بالأنعام في تشبيه واضح إذ إن الجامع بينهما عدم الوعي والتعقل فـي فهـم الأمور يبدأ أبو تمام فيأخذ معنى الآية ويبني عليه قوله[4]:

لا يدهمنّك من دهمـائهم عـدد فـإن جلـهم بـل كـلهم بـقر

فهو ينسب للأعداء خفة العقل وثقل الجسم ويرمز لهم بالبقر التي تُعرف بكبر حجمها وثقل وزنها وضعف عقلها ثم يليه البحتري فيقول[5]:

علي نحت القوافي من مقاطعها ومـا علي لهم أن تفـهم الـبقر

فقد اتخذ رمز (البقر) لمن لا يفهم شعره ثم يأتي المتنبي فيقول[6]:

أرى أناسا ومحصولي على غَنَمٍ وذكر جودٍ ومحصولي على الكَلِم[7]

والمتنبي أخذ رمزه مباشرة من القرآن الكريم دون الاتكاء على قول أبي تمام أو البحتري، فهو لم يتخذ البقر رمزا وإنما رأى أن هؤلاء الذين لا يفقهون هم غنم، فهم يتداولون معنى أصله القرآن، والآية القرآنية شبهت الكافرين بالأنعام على سبيل الصورة البيانية، أما الأبيات التي تلتها فقد أفادت من التشبيه لتنقله إلى عالم الرمز، فعند أبي تمام يصف أعداء ممدوحه بالبقر لعدم فهمهم لشعره، أما البحتري فينقل هذا

---

[1] - سورة الجن آية 19

[2] - ديوان أبي تمام 4: 200

[3] - سورة الفرقان آية 44

[4] - ديوان أبي تمام 2: 186

[5] - ديوان البحتري 2: 955

[6] - ديوان أبي الطيب المتنبي 4: 39

[7] - الاقتباس 2:166

الرمز إلى أولئك الذين لا يفهمون شعره، وهو ذات المعنى عند المتنبي، ولكن بنـاء البيت الشعري عند كل منهما أعطى لكل شاعر استقلالية وفهما.

فما صلة ذلك بالخيال، وهل ساهم الخيال في إبـراز الرمـز؟ إن المعـاني الرمزية تخرج غالبا من الواقع إلى عالم آخر ندركه بأحاسيسنا ولا نراه بعيوننا، فلا بد للشاعر حتى يكون فذا متميزا أن يجعل صوره مرسومة في دنيا الخيـال، فمـن الذي يقول إن الذي لا يفهم الشعر هو بقر؟ فإن هذا المعنى لا يكون حقيقيا بأي شكل من أشكاله، ولا يتضح هذا الرمز إلا من خلال التصور الذهني غير الواقعي، لـذلك حملت الأبيات قدرا من الخيال الثانوي الذي يحتاجه الناقد عنـد تحليلـه للأبيـات الشعرية السابقة.

ويقول أبو تمام مخاطبا ممدوحه:[1]

أخرجتَهم بل أخرجتْهم فتنةٌ   ســلبتْهم من نَضرةٍ ونعيم

نُقلوا من الماءِ النمير وعيشةٍ   رغَدٍ إلى الغسلين والزقوم

فأبو تمام يرى أن الفتنة التي قاموا بها ضد ممدوحه سلبتهم من النعيم الـذي كانوا فيه ومن الماء الطيب ورغد العيش إلى الحياة الأليمة المريـرة ذات المـذاق الكريه، وما قصد هنا بالماء النمير على حقيقته وإنما هو رمز جاء به لتعميق النعيم الذي يعيشونه، كما جاء بالغسلين والزقوم، وهما طعام أهل النار للدلالة على بـؤس ما نُقلوا إليه، فجاء الرمزان أكثر وقعاً في النفس من المعنى المباشر، فأعطى للبيت شاعرية وفكراً وجمالاً.

فالصورة بحاجة إلى قدر من الخيال لإدراك طبيعة الحياة قبل الفتنة وبعدها، فليس الأمر سيان وليست الحياة واحدة فالشاعر في بادئ الأمر يتعمـق فـي رسـم جمال الحياة فماء ونمير وجنة رغد، ثم ينتقل بسوء ما يمكن أن يكون في الحياة من غسلين وزقوم، وإنما يستلهم طبيعة هذه الحياة من الجنة والنـار، فمـن المعتقـدات الراسخة في ذهن المسلم أن الحياة الفضلى في الجنة وأن العيش الأمر فـي النـار، فأخذ هذين المعتقدين ووظفهما في شعره.

وشبيه ذلك ما نجده عند البحتري في الهجاء[1]:

[1] - ديوان أبي تمام 3: 265- 266

أطعمتنا الزقوم من أبتّنا في خانها وسقيتنا الغسلينا

فالزقوم أصبح رمزا لكل طعام مر، والغسلين رمزاً لكل شـراب رديء، ولا يأكل الإنسان الزقوم على الحقيقة أو الغسلين على الحقيقة وإنما هما رموز لما سـاء من الطعام والشراب فالبحتري يرسم حياة يجعلها الأكثر شـؤما، وفـي المخـزون النفسي عند الإنسان أن أسوأ الحياة هي حياة أهل الجحـيم، لـذلك يأخـذ الـشاعر مدلولاته منها، ليبني المستمع في ذهنه خيالا معقولا لحياة مليئة بالمنغصات وأولهـا التنغيص في المطعم والمشرب، فالطعام الزقوم والشراب الغسلين، والأمر بحاجـة إلى قدر من الخيال لفهم طبيعة المنغصات التي تعترض حياتهم في ظل هذا المهجو.

فحقيقة الأمر ليست الحياة بهذا السوء إلا أن الشاعر ربطها بخيـال يعطيهـا القدر المطلوب من الألم.

وقد يجعل الشاعر رمزه هو اسم السورة ذاتهـا يقـول ابـن الحجـاج فـي الاقتباس[2]:

لسـت أدري أهم تماثيلُ صفرٍ ونحاسٍ مجوفٍ أو رخامِ

فكأني أقرأ بحرف أبي عمرو وعلى القوم سورة الأنعام

ويظهر أنه أراد بسورة الأنعام رمزا لهجاء قوم، فهل هم تماثيـل صـفر أم نحاس مجوف؟ فأعطى الشاعر اسم السورة هجاء رمزيا أقوى من الهجاء المباشر، وكأنه يريد أن يصفهم بالأنعام، فبعد أن شك بأنهم جماد كالنحاس أو رخـام، عـاد واستدرك الأمر ورأى أنهم أقرب إلى كونهم أنعاما.

ومن رمزية أسماء السور قول علي بن الجهم يمدح المعتصم[3]:

لأنتـم يا بني العباس أولى بميـراثِ النبي من الأنام

تجادلُ سـورةُ الأنفال عنكم وفيها مقْنَع لذوي الخصامِ

اسم السورة ليس رمزا وإنما يريد الشاعر في بيتيه السابقين إثبـات شـرعية بني العباس بالخلافة ومن ثم شرعية المعتصم فيها، في وقت سادت فيه الخلافـات،

---

[1] - ديوان البحتري 4: 2323

[2] - الاقتباس 2: 192

[3] - ديوان علي بن الجهم 9-11

فالأمويون من جهة والشيعة من جهة أخرى، وكثير من الطوائف الطامعة في الحكم من جهات متعددة لذلك، فحاول ابن الجهم إثبات شرعية المعتصم بالخلافة من خلال النص القرآني، ويعد إيراد اسم السورة بديلا لنص الآية، فجاء دلالة رمزية لـنص طويل، وأدى الغرض الذي ينشده الشاعر، وأوجز الآية الكريمة التي نصها: "وَأُولُواْ الأَرحامِ بعضهم أَولى بِبعضٍ فِي كِتَابِ اللّهِ إِن اللّه بِكُل شَيءٍ عِلِيم"[1]

وليس المعنى بحاجة إلى خيال بقدر ما هو بحاجة إلى معرفة النص القرآني، ومعرفة الظروف السياسية في ذلك الوقت.

وقال المتنبي يمدح علي بن مكرم التميمي وكان يحب الرمي[2]:

فآجرك الإله على عليلٍ بعثتَ إلى المسيح به طبيبا

فهو يرمز بالمسيح لنفسه، إذ رآه الممدوح عليلا فبعث له طبيبـا، والمـسيح ليس بحاجة إلى طبيب لأنه يحيي الموتى، وهذا الرمز من قبيل الفخر بالنفس، وهو واضح الدلالة، وهذا المعنى الذي أتى به المتنبي رمزا ورد في الشعر في مواضـع مختلفة فقد يظهر على شكل تشبيه كقول السري الرفاء يصف براعة طبيب[3]:

فكأنه عيسى بن مريم ناطقاً يهب الحياةَ بأيسر الأوصاف

فهذا الطبيب يشبه طب المعجزة الذي عرفناه عن عيسى عليه السلام، فإنه ما إن يمسح على المريض إلا وتجده قد عوفي من مرضه.

ومن الرمزية اللطيفة قول دعبل في امرأة متلونة[4]:

إني وجدتكِ في الهوى ذواقةً لا تصبرين على طعامٍ واحدٍ

فنص الآية "وإِذْ قُلْتُم يا موسى لَن نصبِر علَى طَعامٍ واحِدٍ"[5] يـشير إلـى أن اليهود لا يصبرون على نوع واحد من الطعام، وهذا المعنى الحقيقي استلهمه دعبـل ليجعله رمزاً لتلون المرأة في قضايا الهوى، وأحب أن يشير لهذا بلفظة طعام وفيـه طرافة وغرابة، وفيه خيالٌ يمنحه أفقاً، فالطعام لم يكن في يوم ما رمـزا لخُلـق أو

---

[1] - سورة الأنفال آية 75

[2] - ديوان أبي الطيب المتنبي 1: 145

[3] - ديوان السري الرفاء 2: 417

[4] - شعر دعبل ص 135

[5] - سورة البقرة آية 61

لسلوك، إلا أن دعبل أراده كذلك فهو طرح جديد، حتى اقتباسه من الآية القرآنية لم يكن بالمعنى نفسه، وإنما برز فيه انزياح واضح أضفى عليه رونقا وجمالاً، وهنـا تظهر قدرة الشاعر على التحكم بالألفاظ والمعاني، لـذلك ننطلـق بتفكيرنـا إلـى اللامعقول لنرى أن هذه المرأة لا تصبر على طعام واحد دون الإشارة إلى الطعـام الحقيقي وإنما إلى رمزيته التي تضفي الجمال الحقيقي على المعنى فتجعل البيـت ذا رونق وجمال.

وقد تأتي بعض الأسماء برموز محددة كرمز القدم عند عاد وثمود وإرم كما في قول السري الرفاء يرثي ويعزي[1]:

آثار واضحةِ الآثار تُذكِرنا عوائد الدهر في عاد وفي إرمِ

فلم يأتِ باسم إرم أو اسم عاد للدلالة على ذات المعنى، وإنما قصد بها القِدم، وهذا عند أغلب الشعراء.

ومن دلالات القدم ما ذكره العباس بن الوليد[2]:

لأبي نـوحٍ رغيـفٌ كان في تنور نوح
ثم إذ ذلـك في سـلّةِ م إسـحاقَ الذبيـحِ
فجرى من ذلك الدهر م إلـى عهد المسيح
ولقـد بـارز عمراً قبل أيـام الفتـوحِ

فالرموز تدل على القدم على شكل دعابة لطيفة، فالرغيف كان في تنور نوح عليه السلام ثم في سلة إسحاق ووصفه بالذبيح وليس الأمـر كـذلك فالـذبيح هـو إسماعيل عليه السلام كما ورد في القرآن، ولكنه أخذ الفكـرة مـن النـصرانية أو اليهودية الذين يرون أن الذبيح هو إسحاق، ورمزية تنور نوح هي دلالة القدم وليس التنور على حقيقة المعنى، وتخيل صورته في القرآن الكريم مخيـف يبعـث علـى الرهبة، بينما صورته عند الشاعر تستدعي الفكاهـة والـضحك، وهـذا الانزيـاح الواضح يتطلب خيالا يرسمه، فإن تنور نوح وما ترمز إليه صورته أصبح موقعـا لرغيف البخيل الذي لا يجرؤ على إخراجه من التنور لكي لا يؤكل، وتبدأ الـصور

[1] - ديوان السري الرفاء 2: 648
[2] - شعر النامي ص 94

تتوالى عند الشاعر، وتوالي الصور يزيد الخيال عمقا أخّاذا، فبعد أن خرج الرغيف من تنور نوح انتقل إلى سلة إسحاق عليه السلام، وبقي في السلة حتى عهد المـسيح عليه السلام ثم اشترك مع عمرو بن معد يكرب في حروبه التي سبقت الفتوح. فهو يريد أن يتعمق في وصف بخيله، لذلك نراه يبدأ بعهد نوح ويصل إلى عهد عمـرو وهذا الرغيف لم يؤكل حفاظا عليه، وتوالت عليه الأحداث إلا أن الحـرص علـى إبقائه كان مهما لدرجة أنه حافظ على حياته طوال المدة المذكورة، فنحن أمام خيال واسع طريف عند الشاعر لنعلم الكم الزماني الطويل الذي بقي فيه هذا الرغيف ولم يؤكل.

وكما دلت عاد وإرم على القدم، فإن لأسماء الأنبياء دلالة رمزية تتبلور غالبا بحسب ما يشتهر به النبي من صفة معينة، وقد مر بنا قول المتنبي مادحا[1]:

من يزره يزر سليمان في المـ ... ـكِ جلالاً ويوسفاً في الجمال

رجل طِينـُـه من العنـبر الور ... دِ وطين العبادِ من صلصال

فسليمان عليه السلام رمز لعظم الملك، كما أن يوسف عليـه الـسلام رمـز للجمال، فالممدوح هو سليمان في ملكه ويوسف في جماله، وقد خُلق من العنبر بينما خُلق باقي البشر من صلصال.

وتمثل الصورة بحاجة إلى خيال لا إرادي يمتزج مع المعرفة العامة للقارئ، فالمتنبي يرى أن الممدوح هو سليمان ويوسف، ثم يرى أنه ليس شخصين وإنما هو شخص واحد، ثم يشير إلى أنه قد خُلق من العنبر الورد وخُلق بـاقي النـاس مـن صلصال، كل هذه المعايير بحاجة إلى خيال لاستيعابها فـالوعي الحقيقـي والعقـل العادي لا يتقبلانها بأي شكل من الأشكال لذلك كان من الأفـضل الانطـلاق إلـى اللاوعي لمعرفة شكل الممدوح، ثم إن العنبر ليس مادة تصنيع بقدر ما هو رائحـة طيبة، ولو شاء بناء بيته بصراحة المعقول لأمكن ذلك، ولكن زينته شاعرية عاليـة المثال لذلك خلق صورة لإنسان غير طبيعية، فهو سليمان في ملكه وهو يوسف في جماله ولو اكتفى بهذا لهان الأمر ولكنه تابع فرأى أنه ليس كالبشر صنع من طـين ولكنه من عنبر وورد، فنحن أمام إنسان غير عادي، إنسان طيب الرائحة والمنـشأ،

---

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي 3: 195-198

عظيم الملك، جميل الشكل، استعرنا له خيالا حتى استطعنا أن نرسم له صورة في أذهاننا ومن يدري فقد تكون مكتملة وقد لا تكون كذلك.

ويعلق صاحب الوساطة على البيت الثاني فيقول: "فهذا مقدار اختراعه، وهذه طريقة ابتداعه، فإن زاد عليه وتجاوزه قليلا اضطر إلى تعقيد اللفظ وفساد الترتيب واضطراب النسج، فصار خيره لا يفي بشره، وجرحه يزيد على غدره، ثم لم يظفر فيه بمعنى شريف، وإنما هو الإفراط والانحراف والمبالغة والإحالة"[1]

ومن المشهور عند الشعراء ذكر أسماء الأنبياء للدلالة على قصصهم، وفي هذا الاسم إيجاز يغني الشاعر عن كلام كثير مثال ذلك قول النامي[2]:

ألم تر فرعونا وموسى تحاربا فغودرت العقبي لذي الحق لا الحشد

إيجاز موفق في معنى جميل يحمل الحكمة فمعانيها أن الانتصار يكون لصاحب الحق لا صاحب الكثرة، وموسى عليه السلام كثير الورود في الشعر وخصوصا فيما يتعلق بقصة فرعون يقول أبو تمام[3]:

عذنا بموسى من زمان أنشرت سطواته فرعون ذا الأوتاد

جبل من المعروف معروف له تقييد عاديه الزمان العادي

وفي البيت حكمة "فإذا كان الزمان عاديا بالناس، فان معروف الكريم ليشكل إمامه جبلا تسد عليه الطريق فيقيد حركته"[4]

وفي النماذج التي مرت بنا دلالة على تنوع التناص القرآني في الشعر العباسي، وإن كان الشعراء لم يمروا بمصطلح التناص الحديث إلا أنهم وعوا الفكرة وعياً حقيقياً؛ فبالإمكان القول إنهم اقتبسوا من القرآن أو استمدوا معانيهم منه فحدث الانزياح واضحاً في أشعارهم، فالمعنى الذي جاء به القرآن ليس هو المعنى الذي جاء به الشعراء، حتى وإن كان النص ذاته في اللفظ نفسه من ذلك قول ابن الرومي[5]:

---

[1] - الوساطة، ص 180

[2] - شعر النامي ص 50

[3] - ديوان أبي تمام 2: 129

[4] - الصورة الفنية عند أبي تمام ص96

[5] - ديوان ابن الرومي 1 :318

و لأنـتَ الـذي يعـد تمامـا	للأيادي أن تطمئن القلوب
وإليك الشـكاة يا بن الـوزيريـ	ـن فإنني في محنتي أيوب
غير أني لأرجو كما نال بالصبـ	ـر مـا نـال قبله يعقوب

فأيوب رمز للصبر لما عاناه من ألم مرضٍ وفقرٍ وفقدِ أهلٍ وولـد اجتمعـت عليه فصبر، فأصبح رمزا تغنّى به الشعراء، وعندما أراد ابن الرومـي أن يـصف نفسه بالصبر وجد أن معاني الصبر ستكون أكثر عمقا لو ارتبطت برمز أيوب، ثـم مثل على يعقوب الذي صبر على بعد أحب أبنائه إليه، إلا أنه لم يكن رمزا، فلم؟

في محاولة لدراسة البيت الثاني نجد أن الشاعر يرى نفسه مثل أيـوب، فـي صبره ثم ينتقل في البيت الثالث إلى تمني أن تكون نتيجة صبره كنتيجة صبر أيوب، وقصد به هنا النبي الحقيقي عليه السلام وليس أيوب الرمز، ثم تابع لتكون النتيجـة كما كان ليعقوب، فماذا كانت نتيجة صبرهم التي يطمح إليها ابن الرومي، وكل نبي منهما وجد ما يتمناه وما يريده، فأيوب عاد إلى سـابق صـحته ووضـعه القـديم، ويعقوب التقى بيوسف بعد أن أصبح أمينا على خزائن الأرض، وابن الرومي يطالب بأخذ حقه الذي سلب منه، ويأمل أن يعود هذا الحق نتيجة طبيعية لهذا الظلم الـذي يعيشه فهل في أبياته خيال؟ قد يكون ولكنه قليل خافت. فنحن أمام رجل يذوق المر ويصبر وهو ابن الرومي ويتأمل النجاة على يد ابن الوزيرين الذي تطمئن القلـوب بين يديه.

ويقول ابن الرومي مادحا[1]:

وإذا أشار أو ارتأى في خُطةٍ	أبصرتَ حكمة صاحب الألواح

وهنا إشارة إلى موسى عليه السلام، وقصته مع الألواح عندما غضب وألقاها بعد أن اتخذ قومه العجل من بعده، فالممدوح حكيم في إشارته أو تخطيطه، وكأنـه موسى عندما ألقى ألواحه، فموسى عليه السلام رمز لهذا الممدوح اتخذه ابن الرومي دلالة الحكمة، وليست السمة البارزة على قصة الألواح هي الحكمة، فمن الغريب هذا الوصف وهذا الرمز، إذ لو أنه استعان بشخصية داود عليه السلام مثلا لكان الرمز أقوى، ولو استعان بهذه القصة دلالة الغضب لكان أولى، ولـو اسـتعان بشخـصية

---

[1] - المصدر نفسه 2: 542

موسى دلالة القوة لكان أفضل، ولكنه قرن الحكمة بموسى عليه السلام وإن لم تكـن السمة العامة له.

فأين الخيال في الصورة؟ وهل في الرمز هنا خيال؟

إن كل رمز يحوي بين جانبيه قدرا من الخيال ولو كان بسيطا، فعند محاولة عرض هذا الخيال على اللاوعي لا نجد قدرا كبيرا من التفسير وإنما العملية تكمـن في أن حكمة الممدوح فيما خطط أو أشار هي كحكمة صاحب الألواح في غضبه .

رمزية المكان القرآني في النص الشعري

وفكرة المكان هي فكرة متجددة عند الشعراء، ولا تقف في مفهوم معين، فعند قراءتنا لأرجوزة ابن المعتز نقرأ فيها[1]:

حتى إذا مل الحياة وضجر وقال يا ليت ومالي في سقر

والمكان هو سقر -أعاذنا ا منها-، التي أصبحت رمزا لكل ما خبث مـن الأمكنة وفي المعنى لفتة جديدة، فالشاعر يتمنى أنه في سقر، وكأنها على بـشاعتها أجمل من الحياة التي يعيشها.

وقال البحتري مادحا[2]:

موسِـر من خلائق تتراءى من ضروب الربيع أو أشـكاله

يتصرعن للرجال دِنـو الـ ـغيم، والودقُ خارج من خلاله

فالعطاء الخارج من يد الممدوح هو الغيث الخارج من الغيوم، جاء على شكل رمزية مقرونة بخيال بسيط، إلا أن صورته تجعل العين تكون منظر الغيوم وكأنهـا تشبه يد الممدوح ولكن شاعرنا استوفى هذا الخيال في منح الممدوح صفة العطاء.

إن الخيال الذهني الذي تكونه العين عند هذا الوصف يجعلها تربط بين يـدي الممدوح والغيوم التي يغلب عليها لون البياض الناصع، فهذا الخيال يجعل القـارئ ينشئ ما لم يخطر على ذهن الشاعر أصلا، فالخيال نقل الرمز من عقلية الـشاعر

---

[1] -ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 2 :7

[2] - ديوان البحتري 2: 1843

إلى لا وعي المصور "فبتكون الرمز ينتقل الاهتمام من الخيال الذي يتم ترميزه إلى الخيال الذي يحل محله أو يأخذ مكانه"[1]

تفاعل رمزية النص مع الخيال الشعري

وقفنا في النص السابق على رمزية الكلمة المفردة وتأثيرهـا فـي الـسياق الشعري، ونتم الآن الحديث عن هذا الإطار من خلال تعميم الرمز إلـى الـنص أو السياق كاملا، لتوضيح ذلك نقف عند هذا المثال لابن الرومي في هجاء أبي يوسف الدقاق ويصفه بأنه[2]:

أوسع من طَوق الرحا وأسلَسا
يبلـع ما يبلع حوتُ يونسـا[3]

فرمز ببلع حوت يونس إلى شراهة أبي يوسف وكان يكفي لهجائه أن يـشبهه بالحوت وكفى، فإن ضخامة الحوت وكثرة طعامه دليل كاف على شراهته، ولكنـه أراد أن يعطي الهجاء تحديدا حتى يكون أقرب إلى المخيلة، فإن حوت يـونس قـد ابتلع رجلا بلقمة واحدة، كذلك ابن الدقاق كبير اللقمة سريع البلع، وهذا الرمز ينطلق بالمخلية إلى إنسان عظيم الجثة، سريع الأكل، شره نهم يحب الطعـام، والـصورة ليست بحاجة إلى عمق كبير فالنص واضح سهل في تحديد الخيال الذي بناه الرمز.

ومن أبيات ابن الرومي في المدح[4]:

جواد ينادي الهاربين عطاؤه إلـى أيـن منـي؟ لات حين مـناص
على أنه يمضي وأنت مخيم سـماؤك مـدرار وروضـك واصـي
تداركتَه بالأمسِ من مصمئلةٍ أشـابت من الـولدان كـل قُصـاصِ[5]

[1] - سحر الرمز (مختارات في الرمزية والأسطورة) ترجمة عبد الهادي عبد الرحمن، ط1 ، 1994، دار الحوار، اللاذقية، سورية، مقالة بعنوان (الخيال والرمز رؤية التحليل النفسي) ر.هـ. هوك.ص170

[2] - ديوان ابن الرومي 3: 1205

[3] - انظر سورة الصافات آية 139- 144

[4]- ديوان ابن الرومي 4: 1364

[5]- الـمصمِئلةُ: الداهيةُ انظر لسان العرب مادة (صمل)

يصف ابن الرومي ممدوحه بأنه كريم كثير العطاء حتى أن الناس لا يجدون مفرا من عطائه، وابن الرومي من الشعراء الذين لا يتركون معانيهم بسهولة فهـو يعيد ويكرر ويشبه ويستعير ويأتي بالرمز حتى يمسك بالمعنى من جميع أطرافـه، وإضافاته في الغالب قيمة جمالية، فهو هنا يصف ممدوحه بالكرم من خلال اقتباسه لآية قرآنية فنراه في البيت الأول يأتي بجملة إنشائية مفادها أن لا مهرب من عطاء ممدوحه، وكأن هذا العطاء سمة يهرب منها الناس دلالة كثرتها، ثـم يـأتي برمـز لطيف وهو السماء المدرار ونسب السماء إليه، وكأنها خاصته وملكه وهـي دائمـة الخير والغيث، وهذا الرمز اقتبسه من قوله تعالى: "استَغْفِروا ربكُم إنه كان غفـارا، يرسِل السماء علَيكُم مدرارا"[1]، وابن الرومي يقتبس عبارة إنشائية من النص القرآني وهي قوله تعالى: "فنَادوا ولاتَ حِين منَاص"[2] فليس المعنى هنا هـو الأسـاس، لأن الإنشاء لا يحمل خبرا في ذاته، وإنما نحن أمام حالة من صياغة المشاعر المتزاحمة تجاه الممدوح، فهو يعطي والناس يهربون، ولكن لا مفر منه، والبيت فيه انزيـاح، فإن الهروب من إنسان عظيم ومن عطاء ضخم لا تقبله العقول أو تعرفه النفـوس، لذلك انتقل ابن الرومي من المعقول المتضمن في النص القرآني، إلى اللامعقول في مدحه ليجعل الأحاسيس والعواطف متجهة إلى الممدوح الذي يصل سخاؤه إلى حـد تبغضه النفس وتهرب منه، وما كانت لتبغض النفس العطـاء لـولا كثرتـه غيـر المحدودة حتى انتقل بخياله إلى تملك الممدوح لسماء مدرار دائمة الغيث والعطـاء، فالاقتباسات بحاجة إلى خيال يفسره اللاوعي حتى نصل إلى المدلول، فإن التنـاص الرمزي نقلنا من الواقع المقبول إلى الخيال غير المقبول، ولكن الشاعر قبله للممدوح حتى يسعفنا بصورة لا عقلية ترسم عطاء متكاملاً مستمراً لا يظهـر إلا علـى يـد الممدوح.

ومعنى ابن الرومي السابق يكاد يشابه معنى أبي تمام، وربما نشك في لحظة أن ابن الرومي استقى معناه من قول أبي تمام مادحا[3]:

---

[1] - سورة نوح آية 10، 11

[2] - سورة ص آية 3

[3] - ديوان أبي تمام 2: 156

له خُلقٌ نهى القرآن عنه	وذاك عطاؤه السرفُ البدار

ويشيرالتبريزي إلى أن رواية البيت السرف البذار يعد تصحيفا، فـأبو تمـام يشير إلى قوله تعالى: "وآتِ ذَا الْقُربى حقه والْمِسكِين وابن السبِيل ولاَ تُبذر تَبذِيراً"[1] ولم تذكر الآية لفظة السرف، ولكن تضمنها المعنى العام في البيت، والبـذار لـيس مصدر بذر ولكنه ذكر البدار بناء على قوله تعالى: "ولاَ تأْكُلُوها إِسرافاً وبِـداراً أَن يكْبروا"[2] فدل ذلك على الدال غير المعجمة وهو أفضل من الذال في الذكر.

مع أننا لا نستطيع الجزم بعملية الأخذ المباشر ولو فعل ابن الرومي ذلك فهو من حقوقه إذ إن النصوص الشعرية لا تبنى إلا على معارف سابقة شـعرية وغيـر شعرية وما هي إلا إعادة رؤية وصقل تجربة أخرى في قوالب لا نقول إنها جاهزة معدة، ولكن نقول إن من حق أي شاعر الاطلاع على هذه القوالـب والأخـذ منهـا وبناءها على الشكل الذي يراه مناسباً.

فأبو تمام يصف ممدوحه بكرم عظيم يصل إلى درجة التبذير والإسراف التي نهى عنها القرآن في قوله: "ولاَ تُسرِفُواْ إِنه لاَ يحِب الْمسرِفِين"[3]

وكذلك يصف ابن الرومي ممدوحه بكرم عظيم يصل إلـى درجـة هـروب الناس من عطائه، وكلاهما يعمد إلى الرمزية للخروج إلى المعنى غيـر الحقيقـي، وهذا الخروج هو الذي يوحي بعظم العطاء، ولولاه لكان العطاء مألوفـا وطبيعيـا فإبداع الشاعر هنا مقرون بهذا الرسم الخيالي لصورة العطاء غير المتكـرر بـين البشر والذي اختص به ممدوح الشاعر.

ويبدو أن هذا المعنى الخيالي في الكرم قد استهوى الشعراء من ذلك قول أبي تمام مادحا[4]:

قد أثقب الحسن بن وهبٍ في الندى	ناراً جلتْ إنسان عين المجتلي

مـا أنـتَ حـين تَعـد ناراً مثلَها	إلا كتـالي سـورةٍ لـم تُنزل

---

[1]- سورة الإسراء آية 26

[2]- سورة النساء آية 6

[3] - سورة الأنعام آية 141

[4] - ديوان أبي تمام 3: 34- 35

فهذا الممدوح يشعل نارا لتحضير الأكل وإطعام الطعام، وهي نـار عظيمـة التوقد لا يستطاع تشبيهها، فإذا حاول أحدهم تشبيهها كان كالذي يتلو سورة لم تنزل، وأراد أبو تمام بهذا التشبيه استحالة إشعال نار تشبه هذه النار كاستحالة تلاوة سورة لم تنزل، وكأن أبا تمام يعرض معانيه على اللاوعي الإنساني لفهمها فنحن بـصدد معانٍ جديدة وأفكار مستجدة طرحها أبو تمام في عصره، ففهم الرمز هنا بحاجة إلى خيال دقيق يرسم صورة لا تُرسم ويشعل ناراً لم تشتعل ويتلو سورة لم تنزل.

ومن الدلالات الرمزية الأخرى قول ابن الرومي في الزهد[1]:

مليك الناس خلصنا إذا ما كُشفتْ ساقُ
مليك الملكِ هل مما تطوقنـاه إطـلاقُ

فالشاعر يستجير با تعالى راجيا أن يخلصه من مصيبة الزمـان، ورمـز للمصيبة بكشف الساق استلهاماً من قوله تعالى: "يوم يكْشَفُ عن ساقٍ ويدعون إلَـى السجودِ فَلا يستَطِيعون"[2] والموقف في الآية عظيم ومدعاة للهيبة، وهو على المجاز، ويعني المصاب الجلل الذي يصاب به الكافرون فهم يتمنون السجود في تلك اللحظة فلا يستطيعون، فيستوعب ابن الرومي الصورة والمعنى وجلال الموقـف، ويـدرك حجم المصيبة الواقعة، وتصور هذا الرمز يحتاج إلى قدر من الخيال واللامعقـول، فما هي الساق؟ وماذا عنى بالكشف عنها؟ وهل نستطيع اعتباره رمزا؟

إننا لا نستطيع الجزم بالرمزية فيما يتعلق باليوم الآخر، فقد يكون الكشف عن الساق هو كشف حقيقي، وقد يكون رمزا لشدة الموقف وتأزمه، ولكن الصورة فـي ذهننا لا تكتمل من خلال واقعنا المحسوس، بل لا نستطيع إدراكها بما نملـك مـن معارف بسيطة لذلك، فالصورة تحتاج إلى قدر عظيم من الخيـال لإدراكهـا فـابن الرومي يدعو ا تعالى أن يخلصه من العذاب إذا كُشف عن الساق، فليس بين أيدينا الآن دلالة نستطيع أن نتصورها على الحقيقة، لذلك فالخيال يسعفنا في تصور هـذا الحدث الجلل، ثم إن السياق القرآني يوحي بعظم الموقف وبهول العذاب فالكفـار لا يستطيعون السجود فلماذا؟

[1] - ديوان ابن الرومي 4: 1647

[2] - سورة القلم آية 42

قد تكون أجسادهم متيبسة بشكل يمنعهم من السجود، أو أن خوفهم أفقدهم القدرة على الاستجابة، أو أن عدم سجودهم في الدنيا أنساهم كيفية السجود، ولتصور كل هذا نحن بحاجة إلى خيال، فهو المساند الحقيقي لفهم المعنى على حقيقته أو مجازيته.

ومن رمزية النص قول ابن الرومي[1]:

أحب المهرجان لأن فيه سروراً للملوك ذوي السناءِ

وبابا للمصير إلى أوانٍ تفتّح فيه أبواب السماء

فالشاعر ينطلق بخياله ليربط بين الحدث الأرضي والرمز السماوي، فانفراج أبواب السماء يوحي بجو من الجمال والنشوة، فهذه المناسبة التي يحبها ابن الرومي تخلق السرور عند الملوك وتجعل أبواب السماء منفتحة، وحتى يتسنى للقارئ فهم المعنى لا بد أن يعرضه على اللاوعي لأن مرئيات الإنسان لا تصل إلى فتح أبواب السماء، إلا فيما يحمل من خيال ينطلق به إلى هذا الحدث الكوني الهائل، وقضية فتح أبواب السماء قد تكون حقيقة في يوم ما، إلا أننا لم نشاهدها بمرئياتنا لذلك يصعب علينا تصورها إلا من يمتلك الخيال الذي يقوده من اللاوعي إلى إدراك صورة فتح السماء، وتساهم النصوص القرآنية التي استلهمها ابن الرومي في توضيح الصورة وتقريبها إلى الذهن البشري، ففي قوله تعالى: "فَفَتَحنَا أَبواب السماء بِماء منْهمِرٍ"[2] فالقرآن هنا لا يقصد بالسماء الهالة الزرقاء التي نشاهدها واضحة في سماء الصيف، وإنما هي حالة تساقط الأمطار بغزارة وكأن هذه الغيوم اجتمعت لتكون بابا تحجب قدراً عظيماً من الماء، فإذا ما فُتحت هذه الأبواب انهمرت المياه بغزارة لتستقر في باطن الأرض ثم تُخرج عيونا متفجرة، وقد يكون استلهام ابن الرومي من خلال قوله تعالى: "لاَ تُفَتح لَهم أَبواب السماء"[3] والنص القرآني يتكلم عن الكافر الذي لا تستقبل السماء روحه، ولا ترحب به، والمفارقة واضحة عند ابن

[1] - ديوان ابن الرومي 1: 56

[2] - سورة القمر آية 11

[3] - سورة الأعراف آية 40

الرومي فالسماء تفتح أبوابها والجو مبهج، فهو يأخذ المعنى ويوظفه بالإيحاء الرمزي الذي يراه مناسبا.

وسواء أكان ابن الرومي قد اقتبس معناه من الآية الأولى أو الثانية، فإن المستمع بحاجة إلى أن يخرج من هذا الرمز بقدر من الخيال يحسن من خلاله تصور الشكل الذي يقترحه ابن الرومي، هذا الخيال يجعل القلب مبتهجا، وينقلنا إلى الإحساس بالجمال الأخّاذ الذي يظهر في المهرجان عندما تبدأ الأنوار والأصوات الصاخبة المنتظمة وغير المنتظمة، وتبدأ الحال القشيبة بألوانها الزاهية فيما يشعر اللاوعي بأن السماء بدأت تفتح أبوابها لتُخرج إلى النفس الإنسانية المشاعر التي تمتلئ بالفرح وبأجواء الحياة.

ويقول ابن الرومي[1]:

تَشَيبن حين هم بأن يشيبا	لقد غاط الفتى غاطا عجيبا
ألا للّهِ من خطب سيضحي	له الولدان من شيبان شيبا

يشير ابن الرومي إلى أن المصاب سيجعل الصبي أبيض الشعر، ويقتبس معناه من الآية الكريمة: "فَكَيفَ تَتقُون إِن كفَرتُم يوما يجعلُ الْولْدان شِيبا"[2] فيوردها رمزا لدلالة عظم المصيبة التي تلحق ببني شيبان، وما كان ليدل عليها لولا هذا الاقتباس الذي أشعر القارئ بعظم الأمر.

فأي حدث في الدنيا يمكن أن يجعل الصبي في عداد من شابوا؟ لم نشهد في حياتنا مثل هذا المصاب لأن الحدث الذي يتصف بمثل هذا لهو حدث عظيم لا يصل إلى استيعابه الوعي العقلي، لذلك كان علينا الانطلاق إلى اللاشعور لاستخراج ماذا يريد الشاعر، فهو يقودنا إلى الإحساس أن هذا المصاب الجلل يشبه ما يحدث من خوف وجزع وترقب مصائب وعذاب يوم القيامة.

ويقول المتنبي[3]:

بعيد الصيتِ منْبث السرايا	يشَيب ذِكره الطفْلَ الرضيعا

---

[1] - ديوان ابن الرومي 1: 299

[2] - سورة المزمل آية 17

[3] - ديوان أبي الطيب المتنبي 2: 253

يصف المتنبي ممدوحه بالشجاعة، فهو كثير السرايا إذا سمع ذكره الرضـيع فإنه يشيب خوفا منه، وذلك للدلالة على شجاعته، فهو رغب عـن التـصريح إلـى التلميح، ومن القول المادي الملموس إلى الرمزية المعبرة المقتبسة من قوله تعـالى: "فَكَيفَ تَتقُون ِإن كَفَرتُم يوما يجعلُ الْوِلْدان شِيبا"[1] لذلك نرد على صاحب المنـصف قوله إن المتنبي أخذ قوله من قول إبراهيم بن المهدي أخي هارون الرشيد[2]:

ألا شغلتْنا عنكِ يا أرو نكبةٌ　　　يشيب لها قبل الفطام وليدها

يقول ابن وكيع: "وقد يفارق الوليد الفطام والرضاع وليس وليداً، وابن المهدي أحق بشعره"[3]

إن إيراد هذا النص الذي يرمز عادة إلى هول الموقف أو عظم هيبة الممدوح هو تأثر واضح بالقرآن الكريم، لو لم يقرأ اللاحق للسابق أو قرأ له، فـإن الـنص القرآني مجال مفتوح لكل شاعر، فإذا اجتمع اثنان في الإفادة من آية بعينهـا لـيس معنى ذلك اتكاء شاعر على آخر.

أما صورة شيب الرضيع فإنها صورة لا تُدرك بالوعي أو العقـل الطبيعـي فإدراكها يكون من خلال اللاوعي الذهني حتى نستطيع الإحاطة بالصورة من كافـة جوانبها.

ومن طريف ما يروى عن ابن الرومي في أبيات له، أنه قد وجه بقارورة إلى بعض أصدقائه ليرسل له فيها مربى فوجه إليه قـارورة غيـر قارورتـه وكانـت مكسورة فكتب إليه[4]:

قد وصلت قارورتي　　　وحاجتي ما وصلتْ

تسـيلُ مسـتعبـرةً　　　بـأي ذنـب قُتـلت

فأصبحت قد غُيرت　　　عن حالهـا وبـدلتْ

مكسورة منقوصـةً　　　ليست كأخرى كملَتْ

---

[1] - سورة المزمل آية 17

[2] - المنصف 1: 457

[3] - المصدر نفسه 1: 457

[4] - ديوان ابن الرومي 1: 358

مكسورة قد غيـرت عمـا عليـه أنزلتْ

فالمرأة هي رمز للقارورة، وكسر الثانية كأنه عمليـة وأد، وعمليـة كـسر قارورة هو شأن بسيط، إلا أن ابن الرومي ضخّم الأمر حتى أنه شبه القارورة التي غيرت بالسورة التي حرفت، والمعنى فيه طرافة، فهو تارة يخبر عنها بأنها باكيـة تسأل عن سبب وأدها مقتبسا قوله تعالى: "وإِذَا الْموؤُودةُ سئِلَتْ، بِأَي ذَنـبٍ قُتِلَـتْ"[1] وشتان ما بين المعنيين، وهذا من طريف الخيال، وربما نرسم الصورة في أذهاننـا والابتسامة على الشفاه لما يرسمه ابن الرومي من معان جديدة تطرح فكـرة فيهـا دعابة لطيفة، ثم يقتبس آيات قرآنية تظهر في مواقف عنيفة ليحول هذا العنف إلـى هدوء وبساطة بأسلوب سلس منساب، وابن الرومي عندما يستلهم الـنص القرآنـي "بأي ذنب قتلت" فإن القضية هي موت طفلة لا ذنب لها، قتلتها عادة مقيتة ليجعلهـا الشاعر زجاجة قد كسرت وينقل الأمر على سذاجته إلى ذلك الحـدث الجلـل، ثـم يستمر في خياله ليجعل الزجاجة بدنو منزلتها كالسورة العظيمة التي حرفت، وقـد استطاع ابن الرومي هنا أن يجعل العظيم بسيطا بأسلوب جذاب وشاعرية منسابة من خلال استخدامه للرمز بقالب خيال أخّاذ.

إن الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية (القارورة والمرأة) تمثلان قطبين تظهـر العلاقة بينهما من خلال السياق الذي انتظمت داخله.[2]

ويقول البحتري مادحا[3]:

قـوم إذا عـرض الجهولُ لمجدهم عطفـتْ عليه قوارع التنزيل
و إذا حللْـتَ فنـاءهم متـوسِـطا فيهم فما اسم النيل غير جزيل
أوضحتَ عن خُلُقٍ أضاء له الدجى وأخـو الغـزالة آذن بأفـول

فهولاء القوم كلهم أصحاب مجد، وإذا حاول جاهل الدخول فيهم عصفت بـه السور القارعة من القرآن الكريم، فإذا دخلتَ بينهم وجدت خُلُق الممدوح وقد أضـاء الليل بعد أن غاب القمر، صورة بديعة من صور البحتري، يصف ممدوحه بـالعلم

---

[1] - سورة التكوير آية 8، 9

[2]- جماليات اللفظة ص35

[3] - ديوان البحتري 3: 1664 - 1665

وبالإشراق وبمجد قومه، ولكن الشاعر يرغب عن المعاني المباشـرة إلـى دلالات رمزية تسهم في بناء صورة أكثر تأثيرا، فالذي يعصف بالجهول قوارع التنزيل، فما صلة قوارع التنزيل بالجاهل؟ وما صلتها بالقوم؟ وكيف تعصف بالدخيل؟ تساؤلات لا نستطيع الإجابة عنها إلا من خلال استخدام الرمزية وانطلاق الكلمات إلى غيـر معناها الحقيقي، فسور القرآن لا تعصف بأحد إلا أن معانيها القوية وألفاظها الجزلة تحذر الجاهل من جهله، وتشيد بالعالم في علمه، وتنذر الجاهل بين العلماء، فـأراد البحتري أن يقتبس هذه المعاني ليجعل قوم ممدوحه هم العلماء، ولا مكان للجاهـل بينهم، ثم إنه يتابع رسم الصورة، فهذا الممدوح الذي يملك الخُلُق الكريم لا يـشرق وإنما يكون خيرا لصاحبه في حياته، أما عملية الإشراق التي قصدها الشاعر فما كنا لنفهمها مجردة من خيال، فإن المعاني غير الحقيقية، احتاجت إلى لاوعي لفهمهـا، فالقمر (أخو الغزالة يغيب) والدجى يضيئ بخُلُق الممدوح، وما أراد هنـا الإشـراق الحقيقي وإنما الإشراق النفسي، ولكن البحتري مزجه بمفهوم الإشراق الحقيقي مـن خلال حديثه عن أفول القمر، وهذا المزج بين الدلالة الحقيقية والدلالة النفسية بحاجة إلى اختزال مجموعة من الدلائل الخيالية حتى تستطيع رسم الصورة فـي أذهاننـا، ومع ذلك لن تكون الصورة واضحة المعالم إلا من خلال وقفة رمزية توحي بأن هذا الخُلق شيء حقيقي ملموس ينشر الأضواء يمنة ويسرى، فهل استعان في رسم هـذه الصورة بقصة إبراهيم في وصوله إلى ا تعالى: "فَلَما جن عليهِ الليلُ رأَى كَوكَبـا قَالَ هـذَا ربي فَلَما أَفَلَ قَالَ لا أُحِب الآفِلِين، فَلَما رأَى الْقَمر بازِغًا قَالَ هـذَا ربي فَلَما أَفَلَ قَالَ لَئِن لم يهدِنِي ربي لأَكُونَن مِن الْقَومِ الضالين"[1]، وهل فكرة أفول القمـر مقتبسة من النص القرآني؟ قد تكون وقد لا تكون، ولو عددنا أنه اقتبس معنـاه مـن النص القرآني فإننا لا ننفي إبداع الشاعر في البناء وفي اعتبار القمر أخا للشمس.

ومن طريف الرمز قول ابن الرومي في هجاء أبي حفص الوراق[2]:

قالوا هجاك أبو حفص، فقلتُ لهم — أعاش بعدي سليمان بن داوودِ

أنّى فهمتـم كـلام الطير ويحكُم — والتَرجمان الذي سميتُه مودِي

---

[1] - سورة الأنعام آية 76- 77

[2] - ديوان ابن الرومي 2: 770

لو كان حياً سليمان الذي اعترفتْ   لـه الغواةُ وألقـت بـ المقاليد
أعياه شـعر أبي حفصٍ بلُكنـته   حتـى يبلّـَد فيـه أي تبلـيدِ

جاءت الجمل الخبرية على شكل حوار اتبعه ابن الرومي باستفهام وشـرط، وكل هذا ساهم في إبراز جمالية الرمز، فهو يلمح بأن كلام أبـي حفـص ككـلام الحيوانات التي لا يفهمها إلا سليمان عليه السلام، ثم يستدرك ليجعل سليمان نفسه لا يفهم كلام أبي حفص، ويعيا عن معرفة لكنته ومعانيه، فهو يشير إلى أن كلام الطير والحيوان أكثر قربا إلى فهم كلام أبي حفص، ومراده من هذا كله تهميش قيمة هجاء أبي حفص له.

يلجأ ابن الرومي إلى هذه الرمزية بالاستعانة بسليمان عليه السلام على شكل صورة خيالية توحي بأن سليمان يقف أمام كلام أبي حفص محاولا فهمـه، ولكنـه يتجهم ولا يدرك منه شيئا، ثم ينسب الضعف إلى كلام أبي حفص لأن سليمان يعرف عنه الفهم والحكمة حتى للغة الطير والحيوانات، فإذا جاء نص أمامه ولم يفهمه فإن الخلل في قائله بالتأكيد وهو أبو حفص.

لم يضطر ابن الرومي إلى التصريح فإن الرمز أدى إلى فهم المعنـى مـن خلال صورته الذهنية لا من خلال التعامل المادي الملموس مع الأبيـات "وحيثمـا نوقشت الرمزية فمن المستحب وضع تفريق بين الرمزية الخاصة للشاعر الحـديث ورمزية قدماء الشعراء المفهومة فهما حسنا والتي تسمى الرمزية التراثية"[1]

2.2 فاعلية النص القرآني في الأغراض الشعرية

أثر النص القرآني في جميع أغراض الشعر العباسي، مع وجود تفاوت بـين غرض وآخر كما يوجد تفاوت عند الشاعر الواحد في أغراضه الشعرية ويعود ذلك إلى نفسيته وثقافته وميوله وعلاقاته وسنحاول متابعة هذا الأثر مـن خـلال تتبعنـا للأغراض الشعرية وفق أهمية هذه الأغراض من حيث غزارة مادتها وكثرة أقـوال الشعراء فيها.

المدح

[1] - نظرية الأدب ص 197

يعد هذا الغرض من أبرز الأغراض الشعرية لما يتصل به من صفة التكسب وكان اقتباسهم من القرآن الكريم يخدم أهدافهم في إضفاء صفات العظمة والعلو على ممدوحيهم من ذلك قول أبي تمام[1]:

ورأيتَ قَومك والإسـاءة مِنْهـم جرحى بِظُفْرٍ للزمان ونَـابِ
هم صيروا تِلْك البروقَ صواعِقاً فِيهم وذَاك العفْو سوطَ عذَابِ
لَك فِي رسول ا ـِ أعظَم ُأسـوةٍ و أجلّها فِـي سـنةٍ و كِتَابِ
أعطَى المؤَلَفَةَ القُلُوب رِضاهم كَملاً ورد أخـادد الأحـزابِ

أبو تمام يمدح في إطار الموازنة بين الممدوح وقومه الذين جاءوا بالإسـاءة وقابلوا العطاء بالصواعق والأضرار، كما قابلوا عفو الممدوح بسوط عـذاب فـي تضمين من قوله تعالى: "فَصب علَيهم ربك سوطَ عذَابٍ"[2]

والممدوح يتأسى برسول ا صلى ا عليه وسلم، فهو يعطي حديثي الإيمان ما يرضيهم كما في قوله تعالى "لَقَد كَان لَكُم فِي رسول اللهِ ُأسوةٌ حسنَةٌ"[3] ويبـدو أن أبا تمام يشير في بيته الأخير إلى كرم الممدوح وعطائه في صـيغة خفيـة لطلـب أعطية أو هدية، واقتباسه من القرآن أعطى للممدوح هيبة في تأسيه بمحمد صلى ا عليه وسلم، وفي أنه يقابل السوء بالعفو، وهذه صـفات المـؤمنين أراد أبـو تمـام إضفاءها عليه.

ومثاله قوله أيضا[4]:

يا مانِحِي الجاه إذْ ضن الجواد بِهِ شُكريك ما عِشتُ للأسماع ممنُوح
لم يلبـس ا ُ نُـوحاً فَضلَ نِعمتِهِ إلا لـما بـثه من شُـكره نـوح

يريد قوله تعالى عن نوح عليه السلام: "ذُريةَ من حملْنَا مع نُوحٍ إِنه كَان عبدا شَكُورا"[5] ويشير إيليا الحاوي إلى أن استخدامه لكلمة نوح بالذات لا مسوغ له سوى

---

[1] - ديوان أبي تمام 1: 86- 91
[2] - سورة الفجر آية 13
[3] - سورة الأحزاب آية 21
[4] - ديوان أبي تمام 1: 343
[5] - سورة الإسراء آية 3

أنه يستقيم مع روي القصيدة إذ لو كانت الروي سينا لقال موسى ولو كان دالا لقال هودا.

ويبدو أن الحاوي على غير دراية بالنص القرآني لذلك نسب الشكر تارة لموسى وأخرى لهود، وأن الأمر واحد واعتمد في ذلك على أن أسماء الأنبياء السابقين التي تأتي على مقطعين طويلين، وأن السبب المباشر للإفادة من اسم نوح عليه السلام هو القافية، وليس الأمر كذلك لأن الله تعالى نسب الشكر في آياته الكريمة إلى نوح عليه السلام وخصه به، وقد أورد تعالى صيغة شكره في قوله: "قَالَ رب أَوزِعنِي أَن أَشْكُر نِعمتَك الَّتِي أَنْعمتَ علَي وعلَى والِدي وأَن أَعملَ صالِحا تَرضاه"[1] فالشكر هي صفة ملازمة لنوح عليه السلام، لذلك لم يكن اختيار أبي تمام موقوفا على القافية فقط وإنما هذا النبي خص بهذه الصفة وهي الشكر.

ومن باب التناص القرآني قول أبي تمام أيضا مادحا الواثق بالله[2]:

جعل الخلافة فيه رب قوله سبحانه للشيء كُن فَيكُون

ولقد علمنا مذ ترعرع أنه لأمين رب العالمين أمين

فالله تعالى أراد للواثق أن يكون خليفة، فأمر بذلك فكان الأمر، وهذا مقتبس من قوله تعالى: "إِنما أَمره إِذَا أَراد شَيئًا أَن يقُولَ لَه كُن فَيكُون"[3]، هذا الاقتباس الحرفي جاء ليعطي الخلافة شرعية دينية فهي بأمر الله وإرادته، والله تعالى هو الذي أراد أن يكون الواثق بهذا المكان.

ومثاله قول ابن المعتز مادحا[4]:

جمعتَ الذي فرق العاجزون قبل وصيرتَ للملكِ شانا

وما شاء ربك في الحادثا تِ قال الإله كن فكانا

فممدوح ابن المعتز هو الذي استطاع تجميع أركان الملك الذي فرقه العاجزون، كما جعل للملك شأنا وعظمة لذلك أراده الله تعالى في هذا الوقت ليسوي

1- سورة الأحقاف آية 15

2- ديوان أبي تمام 3: 326

3- سورة يس آية 82

4- ديوان أشعار الأمير عبد الله بن المعتز 1: 521

الحادثات والمشكلات في أمور بلاده، ويبدو أن ابن المعتز قد اطلع على بيتي أبي تمام وحاول الإفادة من النص القرآني بالطريقة نفسها، ولكنه لم يصل إلى مستوى البناء الذي ظهر عند أبي تمام.

وقد دأب الشعراء على إضفاء صفة الشرعية الدينية للخليفة، من ذلك قول علي بن الجهم مادحا المتوكل[1]:

كفاكم بأن الله فوض أمره   إليكم وأوحى أن أطيعوا أولي الأمر

فهو يعطي المتوكل شرعية دينية في أمرين مهمين، أولهما أن الله تعالى جعل أمر الحكم بين يدي المتوكل، والثاني أنه أنزل في القرآن طاعة أولي الأمر في قوله[2]: "يا أَيها الذِين آمنُواْ أَطِيعواْ اللّه وَأَطِيعواْ الرسولَ وُأُولِي الأَمرِ مِنكُم" فأصبحت طاعة المتوكل واجبة بهذا النص القرآني، وما قصد ابن الجهم هنا الحديث عن حكم شرعي بقدر ما قصد أن يشير إلى أهلية المتوكل في الخلافة.

وفي مدح المتوكل أيضا يقول البحتري[3]:

وأَرى الخِلافَةَ وهي أَعظَم رتْبةٍ   حقاً لَكُم ووراثَةً ما تُنْزع

أَعطَاكُموها الله عن عِلْمٍ بِكم   والله يعطِي من يشَاء ويمنَع

فالبحتري يرى أن أعظم ما في هذه الدنيا سيكون حقا للمتوكل بالوراثة، وهو يشير إلى أحقية الوراثة من خلال العباس عم الرسول صلى الله عليه وسلم الذي اتخذه العباسيون مسوغا لهم في توريث الخلافة بينهم، ثم يشير إلى أن الله تعالى قد منح الخلافة للمتوكل لأنه يعلم أن هذا الرجل أحق البشر بها، وفي الشطر الأخير اقتبس معناه من قوله تعالى: "اللّه يبسطُ الرزقَ لِمن يشَاء ويقَدِر"[4] وهو لم يبن بيته بالاقتباس الحرفي من آي القرآن ولكننا نلمح روح القرآن تتجلى فيه.

والبحتري رغب في بعض مواطن شعره الاقتداء بأستاذه أبي تمام على الرغم من اختلاف مدرستيهما من ذلك قول أبي تمام:[5]

---

[1]- ديوان علي بن الجهم ص148

[2]- سورة النساء آية 59

[3]- ديوان البحتري 3: 1311

[4]- سورة الرعد آية 26

[5] - ديوان أبي تمام 2: 161

أشكر نُعمى منك مشكورةً وكافر النعماء كالكافر

مقتبسا قوله تعالى: "ومن شَكَر فَإنما يشْكُر لِنَفْسِهِ ومن كَفَر فَإن ربي غَنِي كَرِيم"[1]

ويقول البحتري[2]:

سأجهد في شكرٍ لنُعماك إنني أرى الكفر للنعماءِ ضربا من الكفر

ويروي الصولي أن البحتري قال: أيعاب علي أن أتبع أبا تمام، وما عملتُ بيتا قط حتى يخْطر ببالي شعره[3]

فكيف يستقيم في أذهاننا أن البحتري مقلد لأبي تمام، وأنه في الوقت نفسه يشكل مدرسة أخرى مغايرة عنه؟

إن هناك من يقسم حياة البحتري إلى مرحلتين الأولى يكون فيها مقلدا لأبي تمام في صنعته واحتذاء معانيه، والثانية هي التخلص من تأثيره، وقد يكون الأمر على العكس بدأ مستقلا وانتهى إلى احتذاء حذوه.[4]

ومن اطلاعنا على حياة البحتري نشعر بوجود علاقة طيبة تربطه بالمتوكل لذلك نشعر أن أبياته نابعة من إحساس صادق تجاه هذا الخليفة وليس من منطلق الكسب المادي الذي يسعى وراءه الشعراء في أغلب مدائحهم.

ومن أمثلته أيضا قوله مادحا المتوكل[5]:

عليك ثياب المصطفى ووقاره وأنت به أولى إذا حصحص الأمر

وهنا إشارة خفية إلى صراع سياسي مضمونه هل الخلافة في أبناء فاطمة رضي ا عنها، أم في أبناء العباس عم الرسول عليه الصلاة والسلام ؟ وهنا نشأ الخلاف فالبحتري يشير إلى أن حق الخلافة في أبناء العباس، ولفظة حصحص من الألفاظ التي اختص بها القرآن وعرفت منه وذلك من قوله تعالى على لسان امرأة

---

[1]- سورة النمل آية 40

[2]- ديوان البحتري 2: 1054

[3]- أخبار أبي تمام ص 70

[4] - شعر البحتري ، ص 271

[5]- ديوان البحتري 2: 993

العزيز[1]: "الآن حصحص الحق" أي ظهر ووضح، ويرى البحتري أن المتوكل أولى بالرسول صلى ا عليه وسلم ومن ثم فهو أولى بخلافته له من أبناء بنته إشارة إلى نسل علي بن أبي طالب وذريته رضوان ا عليهم أجمعين.

ومن صيغ المدح المباشرة المقتبسة من القرآن الكريم قول كشاجم[2]:

بيض كرام الفعال لا لُحز الأ يدي وليست من الندى صفِره[3]

للناس فيهم منافع ولهم منافع في الأنام مشتهره

فأفعال الممدوح بيضاء كثيرة الأعطيات، والناس تنتفع بها، وهي مشهورة بين الناس، وهو اقتباس من قوله تعالى: "لِيشْهدوا منَافِع لَهم ويذْكُروا اسم اللهِ فِي أَيامٍ معلُوماتٍ"[4] والشعر السابق لا يرتقي إلى فنية عالية بالإضافة إلى مباشرته، فهو خال من أية قيمة تصويرية أو فكرة لافتة أو انسياب في الصياغة، فلا أجد فرقا بين قوله (للناس فيهم منافع) وقوله (ولهم منافع في الأنام) وكأن كشاجم أُرغم على هذا المدح فليس فيه حياة ولا عاطفة. وما هو إلا اجترار لمعنى يلي معنى شبيها له.

ومثاله قول ابن المعتز في مدح المعتضد[5]:

ويعفو ويصفح عن معشر ويخضِب من آخرين السلاحا

فالمعنى في الشطر الأول مباشر لا يتضمن معان شعرية تكشف عن حساسية شاعر، وهو يقتبس معناه من قوله تعالى: "ولْيعفُوا ولْيصفَحوا"[6] أما الشطر الثاني فإنه جعل السلام خضابا على شكل صورة لطيفة تفوق فيها على كلامه في الشطر الأول.

والأمر مختلف تماما في مدحه للمعتضد[7]:

1- سورة يوسف آية 51

2- ديوان كشاجم ص 206

3- اللحِز: الضيقُ الشحيح النفْس الذي لا يكاد يعطي شيئاً، فإن أعطى فقليل انظر لسان العرب مادة (لحز)

4- سورة الحج آية 28

5- ديوان ابن المعتز 1: 470

6- سورة النور آية 22

7- ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 1: 495

أيذهب عمري والعوائقُ دونه — على ما أرى إني إلى ا راجع

وما أنا في الدنيا بشيء أناله — سوى أن أرى وجه الخليفة قانع

فقد نذر ابن المعتز كل حياته للخليفة، فلا يريد شيئا سوى رؤية الخليفة قانعا راضيا، وصحيح أن البيت لا يحفل بتصوير ولا يهتم بتحسين بلاغـي مـا، ولكـن مناسبة الألفاظ تحمل فكرة لافتة، فهو يعلم أنه ميت لا محاله ويشير إلى ذلـك مـن خلال اقتباسه القرآني: "إنا لِلّهِ وإنـا إلَيهِ راجِعون"[1]

إن هذه آية كثيرة التداول على الألسنة لما تحمل من فكرة الموت التي تؤرق أغلب الأحياء، ولكن جمال المضمون الشعري ظهر في البيت الثاني مع عدم حاجة الثاني للأول إلا لتعميق المعنى ولإضفاء شكل يعكس عمق المحبة التي تربط ابـن المعتز بالمعتضد.

ومن غريب المدح ما قاله ابن الرومي في ابن أبي ناظرة وهو طبيب يحـنط الموتى[2]:

يا ذائق الموتى لتعلم هل بقوا — بعد التقـادم منـهم بدواء

بينتَ عن رعة وصدق أمانة — لولا اتهامك خالق الأشياء[3]

أحسـبتَ أن ا ليـس بقادرٍ — أن يجعل الأموات كالأحياءِ

فنحن بين مدح وهجاء، فهو بداية يمدحه بصدقه وأمانته في العمل، ثم يتهمه بعقيدته في أنه يتعدى على قدرة ا ، ووجه الغرابة في الأبيات هي الجمع ما بـين مدح وهجاء فهو متقن لوظيفته ضعيف في عقيدته، وهذه محمدة كبيرة وتلك مذمـة عظيمة، ولكن اجتماع المدح والهجاء هو في نهاية المطاف هجاء، لأن الشتم يعلـق بالنفس أكثر من الحمد، والأبيات لطيفة الكلمات رائقة الوزن مع غرابتها وبعدها عن الواقع الذي نعلمه.

ومن جميل ما قاله ابن الرومي في المدح قوله[4]:

---

[1] - سورة البقرة آية 156

[2] - ديوان ابن الرومي 1: 93

[3] - الرعة : الكف عما لا ينبغي انظر لسان العرب مادة (ورع)

[4] - ديوان ابن الرومي 1: 138-144

شاب رأسي ولات حين مشـيب وعجيب الزمـان غير عجيب

لين عِطفُـه فـإن ريـم منـه مكْسر العـودِ كان جِد صليبِ

تب من يرتجي لَحامك في المجـ دِ و ما مرتجـيك فـي تتبيبِ

لي في جاهـهِ مـآرب كـانت لابن عمران في عصاه الشعيبِ

ابن الرومي يذكر صفات ممدوحه فهو لين الجانب، فإذا أراد أحـد هزيمتـه يجده صلبا قويا، أما من يحاول أن يصل إلى مجده فهو هالك، والشاعر يجـد فـي ممدوحه حاجات كثيرة كما يجد موسى عصاه متشعبة الأغراض، إنـه سـيل مـن الاقتباسات القرآنية التي يحسن ابن الرومي توظيفها في شعره، ليـصل إلـى بنـاء شعري متميز ينفذ منه إلى قلب ممدوحه لينال ما يبغيه من أعطياته، وكلمة تتبيـب استقاها من قوله تعالى: "وما زادوهم غَير تَتْبِيبٍ"[1].

وحديث عصا موسى وارد في القرآن في مواضع عدة[2] وأكثـر النـصوص وضوحا بهذا الشأن قوله تعالى على لسان موسى: "هِي عصاي أَتَوكَّأ علَيها وأَهـش بِها علَى غَنَمِي ولِي فِيها مآرب أُخْرى"[3]، وقد استقى لفظة مآرب من النص القرآني، هذا التناص كان موفقا إذ ربط بين عصا موسى في خدمتها المتنوعـة لـه، وفـي علاقته بالممدوح الذي يحتاجه في أمور كثيرة، فهو بأسلوب سهل وبسيط يشير إلى رغبته في عطاء الممدوح دون المباشرة في الطرح، وهذا من جمال شاعرية البيت عند ابن الرومي.

ويبدو أن ابن الرومي قصد في أغلب مدائحه نيل الأعطيات، ويـصرح فـي ذلك بقوله[4]:

إذا ما مدحت المرء يوما ولم يثب مديحي، وحق الشعر في الحكم واجب

كفانـي هجائيـه قيـامي بمدحه خطيبا، وقول النـاس لـي أنت كاذب

---

[1]- سورة هود آية 101

[2]- انظر البقرة آية 60، والأعراف 107، 117، 160، والشعراء 32، 45 ، 63، والنمل 10، والقصص 31

[3]- سورة طه آية 81

[4]- ديوان ابن الرومي 1: 150

هنا يصرح ابن الرومي بهدفه في المديح، فإذا لم يقم هذا الممدوح بالعطاء المتوقع منه، فإن الناس ستقول لابن الرومي أنت كاذب في مدحك، وهذا الرجل لا يستحق ما ذكرت، ويكفيه هذا هجاء له، فابن الرومي يلزم الممدوح بالأعطية وكأنها واجب عليه يقضيه تجاه الشعر الذي قيل فيه.

فهل ابن الرومي يعد واعيا تجاه أشعاره عامة ومدائحه خاصة؟ من أبياته السابقة يحدد هدفه ويحدد ماذا يريد ويشير إلى ذلك عبد المجيد الحر في أن ابن الرومي وقف من الحياة موقفا ناضجا فعرف القوي والضعيف، وحلق بعقله في آفاق الفلسفة والمنطق فظهرت له الآراء الفلسفية بمنطق يتحدث أحاسيس القلب المقترنة بعقلية العارف المنضبط، وكان جريئا في وقفاته مع الحياة، ثم تتحول جرأته إلى حيرة وتردد ثم إلى أعصاب ثائرة، وهو في النهاية "إنسان ناضج له رأي واضح بمشاكل الحياة وتعقيداتها تفوق ما هو عليه من العلوم والثقافة والمعرفة"[1]

جمع عبد المجيد الحر كل ما في الدنيا من انفعالات وصفات ونسبها إلى ابن الرومي فهو القوي الضعيف وهو صاحب العقلية الناضجة الممتلئة بالمعارف والفلسفات، في الوقت نفسه هو المتردد صاحب القلب الحساس والأعصاب الثائرة، ولا ننكر ما في شخصية ابن الرومي من التناقضات بسبب الشخصية المتشائمة التي يعاني منها ولكن لا يعني ذلك طمس شخصيته كإنسان يعيش حياته الطبيعية، وتحويله إلى كتلة هلامية لا شكل لها ولا صورة.

وربما يعد رأي العقاد أكثر ميلا إلى الحقيقة في وصفه لابن الرومي بقوله: "ولقد كان ابن الرومي أوعى لنفسه من أن تخفى عليه طبيعة الحذر المركبة فيه، فهو يشعر من دخيلة طبعه بأنه حذور، ويعلم أن لا مفر من الحذر، فيتخذ من الضرورة فضيلة، ويحتج لذاك بحجج كثيرة من القرآن والحديث والمنطق والروايات، ثم لا يشك أنه مصيب ضعفت حجته أو قويت، وصدقت محاذيره أو كذبت، لأن الحجة في

---

[1] - ابن الرومي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1412 – 1992 ص198

العقائد الشعورية تلحق العقيدة ولا تسبقها، وتؤكدها إذا وافقتها، ولكنها لا تفنـدها إذا عارضتها"[1]

وقد بالغ بعض الشعراء في مدائحهم مثال ذلك قول ابن الرومي:[2]

فلو أُنزلت بعد النبيين سورة إذاً أُنزلت في مدحه سورات

فهو يرى أن الممدوح يستحق أن ينزل فيه قرآن، والأكثر من ذلك أنـه لـم يكتفِ بآية أو سورة، بل سورات[3] وهذا من باب الملق الموجود بوضوح عند شعراء المدح.

ويرى صاحب المنصف أن هذا البيت أفاد منه المتنبي بقوله[4]:

إلى سيدٍ لو بشر ا ُ أُمةً بغير نبي بشرتنا به الرسل[5]

والبون بينهما شاسع، وكلاهما يبالغ في مدحه، فالمتنبي يرى أنه لو كان هناك نبي يستحق النبوة في عصره لكان ممدوحه، ومبالغته أخف وطأة من مبالغـة ابـن الرومي، وكلاهما حمل معنى شعريا جميلا.

ويقول ابن الرومي في مدح علي بن يحيى المنجم في مقطعة له[6]:

بلـوتُ عليـاً فـألفيتُـه وفياً وألفيتُ قوما نُكُثْ

فتى طاب في كل أحوالِهِ ونزهـه ا ُ عما خَبثْ

ولإخوانـه ثلثـا مالـهِ وليس له منه إلا الثلثْ[7]

وما زال يحيى كذا قبلَه وهم أهلُ بيتٍ لهذا ورث

فالشاعر قد استلهم حديث الميراث ليصف ممدوحه بالكرم وكثرة العطاء حتى أنه يوزع ماله الخاص على إخوته فيعطيهم النصيب الأكبر ولا يبقي لنفسه إلا ثلـث

---

[1] - ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1402- 1982 ص 172

[2] - ديوان ابن الرومي 1: 389

[3] - سورةُ القرآن تـجمع على سور بفتـح الواو ويجوز أن تجمع علـى سوراتٍ سوراتٍ انظر لسان العرب مادة (سور)

[4] - ديوان أبي الطيب المتنبي 3: 185

[5] - المنصف 1: 332

[6] - ديوان بن الرومي 1: 400

[7] - انظر آية 12 من سورة النساء

المال، فهو رجل منزه عن كل الخبائث وابن الرومي لا يتحدث هكذا جزافا ولكنـه جرب عليا فوجد منه ما حسن من الأخلاق، والمدح هنا خال من المبالغات الممقوتة التي رأيناها في النص السابق.

ومن طريف ما قام به الشعراء أنهم ربطوا بين اسم النبي واسم الممـدوح إذا تشابها، مثاله عند ابن الرومي يمدح آل حماد:[1]

يا ابن من أصبح بين الـ حق و الباطل فرقا

شـهد اللـه يـمـينـاً تنتقي الأجبـال نتقا

إن إسـماعيـل يهـدي هدي إسماعيل صدقا

فالأول هو الممدوح(إسماعيل) و الثاني هو النبي ابن النبي (إسـماعيل بـن إبراهيم) عليهما السلام. ويستلهم قوله تعالى: "واذْكُر فِي الْكِتَابِ إِسماعِيلَ إِنه كـان صادِقَ الْوعدِ وكَان رسولًا نبِيا"[2]

و إسماعيل بن بلبل من الذين أكثر ابن الرومي في مديحهم ، يقول[3]:

أعنى المسمى باسم أصدق واعدٍ وعداً ذبيـح ا خـيرَ ذبيـحِ

حتى لقال النـاس فـيك فأكثروا هذا المسيح ولات حين مسيح

فابن الرومي يفيد من أسماء ممدوحيه ويقارنها بالموروث الديني، فهـو فـي البيت الأول يستلهم قوله تعالى: "واذْكُر فِي الْكِتَابِ إِسماعِيلَ إِنه كان صادِقَ الْوعـدِ وكَان رسولًا نبِيا"[4] فيعقد موازنة بين إسماعيل الذبيح وممدوحه إسماعيل بن بلبـل، ويأخذ صفات الأول ليلصقها بالثاني، وقد استلهم الشعراء أسماء الأنبيـاء لإضـفاء صفاتهم على الممدوح وليس من رابط بينهم إلا الاسم.

ثم ينتقل إلى ممدوحه ليقول له إن الناس ظنوك المسيح لما عرف عنـه مـن مساعدة المرضى وحب الناس، فهو يستغل أسماء الأنبياء ليجعلها تخدم أفكاره فـي

---

[1] - ديوان ابن الرومي 4: 1631

[2] - سورة مريم آية 54

[3] - ديوان ابن الرومي 2: 536-540

[4] - سورة مريم آية 54

المعاني المدحية التي يسعى إليها، ثم يرى ابن الرومي أنه لا يختص بهـذا الـرأي وحده وإنما يشاركه فيه جميع الناس الذين يعيشون حوله.

ونجد ابن الرومي لا يستمر على قرار ثابت في مدحه فهو يتغيـر بحـسب الظرف الذي يجده مناسبا لتغيره، ويظهر ذلك في مدحـه لإسـحاق بـن إبـراهيم القطربلي[1]

أسمِي من أمر الإله بذبحهِ حتى إذا أشفى نهى أن يذبحا

مع أنه ذِبح يقصـر قَدره عن أن يقوم مقام كبش أملحا

ذكر ابن الرومي سابقا أن الذبيح هو إسماعيل كما ورد في القرآن، وذكر في نصه هذا أن الذبيح هو إسحاق بحسب ما تقول عقيدة النصارى واليهود، فمـن هـو الذبيح عند ابن الرومي؟ ولماذا تتغير المعتقدات الثابتة رضوخا لفكرة معينة؟

في حقيقة الأمر أن ابن الرومي لا يلتفت لصحة الإشارة الدينيـة ولا تهمـه أصلا فكل ما يريده أن تأتي طواعية لأجل مدحه، فإذا كان اسم الذبيح إسماعيل كان الممدوح إسماعيل، وإذا كان اسم الذبيح إسحاق كان الممدوح إسحاق، دون نظر إلى عقيدة أو فكر ما، فهذه الشخصية تسير دون مبدأ أو هدف سوى نيل ما يريـد مـن المال، بل يزيد على ذلك بأن فضله على الأنبياء، فالنبي أقـام ا مكانـه الكـبش الأملح، ولكن ممدوحه أكبر من أن يكون شبيه هذا الكبش فهو يعليـه عـن رتبـة الأنبياء عليهم السلام.

وقد اعتاد ابن الرومي في كثير من أشعاره ذكر اسم ممدوحه كقوله[2]:

إني لأعلم أني لا أفوتكُم على مطايا سليمان بن داودِ

فهو يذكر اسم ممدوحه مشبها إياه بالنبي سليمان بـن داود ويبـدو أن ابـن الرومي استهوته فكرة الأسماء فأكثر منها على حساب الصياغة الفنية للبيت، فـإن اسم النبي احتل أغلب الشطر مما لم يترك للبيت فرصة التمتع بشكل فنـي متميـز،

---

[1]- ديوان ابن الرومي 2: 543

[2]- المصدر نفسه 2: 610

وربما كان أكثر ذكرا للأسماء في قوله مادحا أيضا لسليمان بأنـه فـي آل وهـب كسليمان في بني داود[1]:

لسليمان وهو فـي آل وهب كسـليمان في بنـي داود

مثل ما تفخر اليهود بموسى وهو للمسلمين دون اليهودِ

فلا نشاهد في البيت الأول سوى ذكره للأسماء فهو يشبه سليمان بـن وهـب بسليمان بن داود عليه السلام، ثم يرى أن سليمان بن داود هـو نبـي المـسلمين لا اليهود الذين ينسبونه إليهم كحال موسى عليه السلام فيقال أنه نبـي اليهـود إلا أن المسلمين أحق به.

ويشير البحتري يشير إلى الأسماء في قصائده المادحة وهو كذلك يشير إلـى المناصب أو الوظائف التي تسلمها هذا الممدوح، فيقول في مدح الفتح بن خاقان[2]:

قد جاء نصر ا والفتح وشقّ عنا الظلمة الصبح

وزير ملكٍ ورحى دولةٍ شـيمتُه الإنعام والصفح

والأبيات لطيفة لا تخلو من تورية، فالناظر إلى النص يظن أن الفتح المذكور في الأبيات هو ما ورد في قوله تعالى: "إِذَا جاء نَصر اللهِ والْفَتْح"[3] وما كان قـصد الشاعر إلا اسم الممدوح الذي رأى أنه كالصبح الذي شقّ الظلمة، ثم ذكر وظيفتـه فهو كان وزير الخليفة، ورغب عن التسمية بالوصف فهو رحى الدولة التي تطحـن الأعداء في وقت واحد هو صاحب الصفح والعفو، فقد جمع بين شدة ولـين، وقـوة وعفو وهذا من جميل الصفات التي تنسب غالبا للممدوح.

وعندما يتجاوز الشاعر الأسماء إلى الصفات يكون أكثر فنية وأعمق فكـرة كقول ابن الرومي[4]:

لو كنتَ أزمان وأدِ الناس ما وأدوا أحيا سماحك فيهم كل مؤودِ

---

[1] - ديوان ابن الرومي 2: 616

[2] - ديوان البحتري 1: 474

[3] - سورة الفتح آية 1

[4] - ديوان ابن الرومي 2: 628

هو يقتبس قوله تعالى "وإِذَا الْموؤُودةُ سئِلَتْ..."[1] فيرى أن ممدوحه قادر على أن يغير المجتمع الذي يعيش فيه، فلو عاش زمن الوأد لاستطاع بسماحته إلغاء هذه العادة، بل إن سماحته هذه ستحيي الموتى.

ومن جميل مدحه قوله[2]:

ذَنْب إِحسانِهِ العظيم لدينا	أننا عاجزون عن تعداده

وعلى الرغم من جمال مدحه إلا أنه يحمل مبالغة كبيرة، فهو يستقي معنـاه من قول ا تعالى: "وإِن تَعدواْ نِعمتَ اللّهِ لاَ تُحصوها"[3] فهو قد أعطاه وصف إلـه وهذا مما لا يليق، ولكن ابن الرومي يمهد أمامه كل الطرق ليصل إلى مبتغاه.

والمبالغة في المدح من الأمور التي اعتادها الشعراء في مدائحهم ومن ذلـك قول المتنبي مادحا[4]:

لو كان علمك بالإله مقسما	في الناس ما بعث الإله رسولا
لو كان لفظك فيهم ما أنزل الـ	قـرآن و التـوراة والإنجيلا

يقول ابن وكيع معلقا على مبالغة المتنبي: "جعل لفظه يغني الناس عن الثلاثة كتب المعجزات من قول الباري، تعالى عما يقول علوا كبيرا"[5]

ومن مدائح ابن الرومي قوله[6]:

هو الْقَوِي الأَمِين قَارِمِ بِـهِ	ما شِئتَ مِن معضِلٍ يكُن حجره
لا يشْتَكِي الناس عنْفَه وكَذَا	لا تَشْـتَكِي ضعفَه ولا قصـَره
أَجريتَه والْكُفَاة فِي طَـلَقٍ	فَجـار لَم تَغْـشَ وجهه قَتـَره

فهذا الممدوح يحمل صفات الأنبياء فهو القوي الأمين هاتان الصفتان اللتـان وصف بهما ا تعالى موسى عليه السلام على لسان إحدى بنات شعيب: "يـا أَبـتِ

---

[1]- سورة التكوير آية 8

[2]- ديوان ابن الرومي 2: 710

[3]- سورة إبراهيم آية 34

[4]- ديوان أبي الطيب المتنبي 3: 244

[5]- المنصف 1: 647

[6]- ديوان ابن الرومي 3: 941

استأجِره إن خَير من استأجرتَ القَوي الأمِين"[1] يستطيع أن يصلح للناس أمورهم أيـا كان هذا الأمر، فالناس لا يرونه عنيفا وفي الوقت نفسه ليس ضعيفا، ووجهه صبوح لا تعلوه قترة وهي سمة تعلو وجوه أهل النار ذكرها ا تعالى في قولـه: "ووجـوه يومئِذٍ عليها غَبرةٌ، تَرهقُها قَترةٌ"[2]

"وكان الأجمل لو وصف ابن الرومي وجهه بالصباحة والجمال بدل أن ينفي الغبرة والقترة عن وجهه، ولكنه يقصد وصفا واردا في القرآن الكريم: "وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ، تَرْهَقُهَا قَتَرَةٌ""[3] فممدوحه لا ترهقه القترة.

ومن رقيق مدحه قوله[4]:

تعطي الجزيل وما أكبرتَ قيمتَه　　　وأيسـر الشـكر تلقاه بإكبار

شهدتُ أنك سلسـالٌ كماءِ حيا　　　وسائر الناس صلصال كفخّار

كأنما الناس في الـدنيا بظلكُم　　　قد خيموا بين جنـاتٍ وأنهار

فابن الرومي يرى في ممدوحه عطاء عظيما دون أن يشعر بكثرة عطائـه، فهو إنسان سهل لطيف كالماء في سلاسته وباقي الناس كـأنهم الفخـار لا سـهولة عندهم وهذا المعنى اقتبسه من قوله تعالى: "خَلَقَ الإنسان مِن صلْـصالٍ كالفَخـار"[5] ليميز الممدوح عن سائر الخلق، ثم يعقب على حكمه فالناس في الدنيا كأنهم يعيشون في الجنة بل جنات وأنهار.

إن ذكره الظلال أو الأنهار أو الجنات منفردة لا يعني إفادتـه مـن الـنص القرآني، لكن جمعها في سياق واحد هو الذي منحها الروح القرآنية التي توصف بها الجنة عادة.

ويشابه هذا المعنى قول السري الرفاء مادحا[6]:

قوم إذا نـزل الزوار سـاحتَهم　　　تفيأوا ظـل جنـاتٍ و أنهـار

---

[1]- سورة القصص آية 26

[2]- سورة عبس آية 40

[3]- سورة عبس آية 40، 41

[4]- ديوان ابن الرومي 3: 1024-1026

[5]- سورة الرحمن آية 14

[6]- ديوان السري الرفاء 2: 200-201

كيافع النخل يبدي للعيون ضحى طَلْعاً نضيداً ويخفي غض جمار[1]

فالظل والأنهار والجنات من الألفاظ التي تكررت عند ابن الرومي والسري الرفاء، فهل هو اقتباس متكرر عند الشعراء من النص القرآني؟ أم هو من المعاني المشتركة المسموحة للجميع؟ أم هو إفادة متكررة عند الشاعرين؟

قد نجمع بين هذه الأفكار الثلاث فنقول إن القرآن كان منبعا لهذه الفكرة التي عززتها الطبيعة فقربتها من المعاني المشتركة، ثم بدأ الشعراء بالإفادة منها ومن خلال اطلاعهم على شعر بعضهم البعض أصبحت جمالية الألفاظ جزءا من ثقافة الشاعر المختزنة فأخرجها بقالبه اللفظي وبالمعاني التي يريدها. فهذه الألفاظ تختص بالصور الجميلة المرئية أو المختزنة في الذاكرة، كما هي في القرآن تصور حالة أهل النعيم، لذلك تداولها الشعراء وأكثروا منها فقد تكون اقتباسا قرآنيا أو إفادة من شاعر سابق وعلى الحالتين أصبحت مخزونا ثقافيا يعكس حالة الرضا التي تنتاب الشاعر في وصف نعيم الحياة الدنيا.

والسري الرفاء هنا يمدح ذاكرا ضيوف ممدوحه أنهم يعيشون حالة من الرضا والنعيم بين ظلالٍ وأنهار وأشجار، ولأن النص القرآني في ذهنه ينطلق إلى اقتباس آخر يستمر من خلاله بوصف حالة النعيم فالأمير كالنخل الذي يظهر الطلع ويخفي لذة ثمره.

وقد راقت الشعراء فكرة الموازنة بين الناس والممدوح، يقول البحتري[2]:

أُعطِيتَ بسطَةً عَلَى النّاسِ حتى هِي صِنْفٌ والناس فِي الحسن صنفُ

فهو يستلهم قوله تعالى: "إِن اللّه اصطَفَاه علَيكُم وزاده بسطَةً فِي الْعِلْمِ والْجِسمِ"[3] ويشير إلى موازنة هادئة بين الممدوح وسائر الناس، فهو قد منحه ا زيادة عن البشر فهو شيء مختلف عنهم.

1- الجمار: معروف شحم النخل انظر لسان العرب مادة (جمر)

2- ديوان البحتري 3: 1375

3- سورة البقرة آية 247

ولم تقتصر الموازنات على الشعراء وسائر الخلق، وإنما ظهرت موازنـات بين الممدوح وفئة مختصة من البشر كقول الهمذاني[1]:

أَمن جمع الدراهِم واقْتَنَاها   كمن جمع النهى ليسوا سواء

فالموازنة ليس بين الممدوح وجميع البشر كما مر بنا، ولكنها بين فئتين فئـة ينضم لها الممدوح وأخرى مناقضة لها، وهي موازنة عقلية تخضع لقوانين منطقية، فالاستفهام يحمل المعنى النفسي ومع ذلك يجيب عنه بتناص من القرآن الكريم مـن قوله تعالى: "لَيسواْ سواء من أَهل الْكِتَابِ أُمةٌ قَآئِمةٌ يتْلُون آياتِ اللّهِ"[2]، ويـأتي بهـا بالطريقة القرآنية نفسها، فقد فصلها ا تعالى عن الكلام السابق لهـا كـذلك فعـل الشاعر فأفاد من النص والأسلوب معا.

ويقول الهمذاني أيضا في المدح[3]:

تعالى ا ما شـاء   وزاد ا إيمـاني

أأفريدون في التاج   أم الإسكندر الثاني

أم الرجعة قد عادتْ   إلينـا بسـليمان

الأبيات جاءت خفيفة الوزن، ذات نغم على أذن سامعها، كما جاءت الإشـارة القرآنية عابرة، فهو قد ذكر أسماء ملوك عرفوا بعظمتهم من أفريدون إلى الإسكندر ويختم بسليمان عليه السلام الذي عرف بعظمة ملكه، وهذا ظاهر في قولـه تعـالى على لسان سليمان: "قَالَ رب اغْفِر لِي وهب لِي ملْكاً لا ينبغِي لِأحدٍ من بعدِي إِنـك أَنتَ الْوهاب"[4].

ومن مدح ابن الرومي لقوم قوله[5]:

معشر يغدر الشباب ويوفو   ن وما المبرمون كالنقاض

من أناس ترى الفضائلَ فيهم   صِبغة ا فهي غير نواضي

يتجافى عن الذنوبِ اللواتي   قد أمضتْه أيما إمضاضِ[1]

---

[1] - ديوان بديع الزمان الهمذاني ص29

[2] - سورة آل عمران آية 113

[3] - ديوان الهمذاني ص 134

[4] - سورة ص آية 35

[5] - ديوان ابن الرومي 4: 1389- 1394

ففي البيت الأول يعقد موازنة بين الشباب الذين يغدرون وينقضون المواثيق وممدوحيه الذين يعرفون بوفائهم ويبرمون المواثيق وذلك إفادة من قوله تعالى: "والذِين ينقُضون عهد اللّهِ مِن بعدِ مِيثَاقِهِ ويقْطَعون ما أَمر اللّه بِهِ أَن يوصلَ"[2] أما البيت الثاني فقد استخدم لفظة قرآنية أوردها ا في قوله: "ومن أحسن من ا صبغة ونحن له عابدون"[3] فالفضائل في هؤلاء القوم سمة منحها ا لهم فلا مرد لها.

وقد ورد في غير موضع إفادة ابن الرومي من اللفظة القرآنية كما وردت في نصها دون تغيير يظهر عليها يقول مادحا[4]:

ولَعمري لقد نُصِرتَ بأن عوضتَ حمداً وجنةً ألفافا

وهي كما وردت في سورة عم: " وجناتٍ أَلْفَافًا"[5]

ويرى أن ممدوحه قد حقق النصر الذي يريد، بأن عوضه ا حمد الناس له وجنات كثيرة ملتفة، وأراد باقتباسه من القرآن هنا أن يبين جمال المكان الذي ناله ممدوحه.

وابن الرومي نظم في كل الموضوعات على كل بحر، وجاء بمعان مختلفة وجدد معاني قديمة، يقول مادحا[6]:

ونَبحتْ في وجهه اللئام
ولم يعظم حقّه أقوام
فيهم عليه بالخنا أنعام
كأنهم من جهلهم أنعام
والأمهاتُ الجوع الصِيام
عروةُ صدق ما لها انفصام
لكل ملهوفٍ بها اعتصام

---

[1] - أمضه الجرح أوجعه و مضه انظر مختار الصحاح مادة (مضي)

[2] - سورة الرعد آية 25

[3] - سورة البقرة آية 138

[4] - ديوان ابن الرومي 4: 1620

[5] - سورة عم آية 13

[6] - ديوان ابن الرومي 5: 2116

لولاه أضحتْ تُعبد الأصنام

وعادت الأنصاب والأزلام

هي قصيدة طويلة أفاد منها من القرآن الكريم في عدة مواضع، فهـو يـشبه أولئك الذين لا يعرفون فضل الممدوح بالأنعام وذلك إفادة من قوله تعـالى: "أُولئـك كالأنعام َبل هم أضل"[1]

ثم يتحدث عن الفئة الفقيرة المتألمة من الناس فهي تتمسك بالممدوح تمسكاً لا انفصام بعده وهو مأخوذ من قوله تعالى: " فَقَدِ استَمسكَ بِالْعروةِ الْوثْقَى لاَ انفِصام لَها واللّه سمِيع علِيم"[2]

ثم يشير إلى أن الممدوح أقام حكم ا في الأرض، فلولاه لعبـدت الأصـنام ولعادت تقاليد الجاهلية وما فيها من نصب وأزلام.

فهو يصف ممدوحه بصفات متعددة يريد أن يشير خلالها إلى عظمـة هـذا الرجل في عقيدته وفي مجتمعه، أما الفئة التي لا تقدره فهي كالأنعام، هذا التشبيه هو كما ورد في القرآن، إذ إننا نلاحظ أن ابن الرومي أفاد من النص القرآني كما هـو، فهو أخذ التشبيه في الموضع الذي جاء فيه التشبيه، بينما أبقى المعنى المباشر كمـا هو دون إضافة إلا أن التمسك بالعروة الوثقى في القرآن هو العقيدة الصحيحة أمـا عند ابن الرومي فهي عطاء الممدوح، والشاعر عادة يشير إلى نفسه بطريقـة مـا، فأين شخصية ابن الرومي في الأبيات؟

وابن الرومي في أغلب مدائحه يشير إلى عطاء الممدوح لا لشيء إلا لرغبته في تحصيل ما يمكن الإفادة منه، فإني أرى أنه قصد بالملهوف نفسه، فهو يشعر بأنه لا مكان له سوى اللجوء لهذا الممدوح الذي سيمنحه من المال ما يبقيه عزيزا، لذلك فهو كالأمهات يلتجأ إليه حتى ينال ما يلمح إليه، ويشير كذلك إلى صـفات أخـرى كالتقوى وإقامة حكم ا في الأرض وهي من الصفات المادحة عند الشعراء.

ومن جميل المدح ما قال البحتري[3]:

---

[1] - سورة الأعراف آية 179

[2] - سورة البقرة آية 256

[3] - ديوان البحتري 2: 646

ترى به الحساد من سروهِ نارأً على أكبادهم موقده

فهو صاحب فضل يكيد به حسادهم، حتى كأن هذا العطاء نار أُوقدت على أكبادهم وفيه إشارة إلى قوله تعالى: "كلا لَينبذَن ِفي الْحطَمةِ، وما َأدراك ما الْحطَمةُ، نَار اللهِ الْموقَدةُ، الِتي تَطِلع علَى الْأَفِْئدةِ"[1]

ويبدو أن البحتري أفاد من إيقاع الآيات كما أفاد من كلماتها، ففي الشطر الثاني نجد أنفسنا أمام جرس إيقاعي مشابه تماما للذي في الآيات، والبحتري صاحب أذن موسيقية حساسة لذلك سرعان ما التقط الجرس الموسيقي من السورة الكريمة ونقله إلى شعره.

ويفيد البحتري من الحساد دوما في سرد فضائل ممدوحه، يقول[2]:

بأقصى رضانا أن يعض حسوده من الغيظ منه كفّ غضبان آسفِ

فأقصى ما يريده الشاعر هنا أن يعض الحاسد يده غيظاً وهو في حالة غضب وأسف لما أصاب الممدوح من الخير، وفي البيت تكثيف قرآني، ففي بيت واحد يأتي بإفادتين من القرآن الكريم، الأولى من قوله: "وِإذَا خَلَواْ عضواْ علَيكُم الأنامَل ِمن الْغَيظِ"[3] والثانية: "رجع موسى ِإلَى قَومِهِ غَضبان َأسِفًا"[4]، وقد أراد البحتري وضع هاتين الإشارتين القرآنيتين في بيت واحد، وجمعها مع بعضهما حتى تخرج صورة الحسد على أقبح ما تكون، وقد كان ذلك.

وفي اعتذار طريف من البحتري يقول[5]:

إذا ما تباذلنا النفائس خِلتنا من الجد أيقاظاً ونحن نيام

وهو اقتباس من قوله تعالى: "وتَحسبهم َأيقَاظًا وهم رقُود"[1] وفي الآية حديث عن أهل الكهف، ولكن في الأبيات يتحدث الشاعر عن نفسه، فهو يرى أنه لم يقدر العطاء العظيم الذي منح له فقد كان نائما لذلك بادر بالاعتذار إلى ممدوحه.

---

[1] - سورة الهمزة آية 7- 10

[2] - ديوان البحتري 3: 1392 في نسخة الصيرفي وردت يعض حسوده على رغم في كف ولكني اعتمدت نسخة أخرى للدلالة القرآنية.

[3] - سورة آل عمران آية 119

[4] - سورة الأعراف آية 150

[5] - ديوان البحتري 4: 2067

والبحتري من الشعراء الذين يحبون التناغم الموسيقي في اقتباساتهم القرآنية كقوله مادحا[2]:

زعيم بفتح الأمر عند انغلاقِهِ عليهم ورتْق الفتق عند اتساعهِ

فهذا الممدوح قادر على تفريج الأمور بعد تعقدها، وإغلاق الغمة بعد انفراجها، وهو يفيد بلمحة تشير إلى قوله تعالى: "كانَتَا رتْقًا فَفَتَقْنَاهما"[3]

وهذه الإفادة القرآنية استطاع البحتري أن يوظفها لتمنح بيته تناغما موسيقيا داخليا، فالرتق والفتق طباق في آن واحد، فقد جمع بين بديع وموسيقى وتناص قرآني في بيت واحد، بل في كلمتين اثنتين فأعطتا بعدا جماليا للبيت وساهمتا في إضفاء صفة تفريج الكرب للممدوح.

ومن اقتباسات البحتري في المدح قوله[4]:

وما شك قوم أوقدوا نار فتنةٍ وسرتَ إليهم أن نارهم تخبو

فالممدوح هنا واقف لأصحاب الفتنة بالمرصادِ حتى أصبحوا على قناعة أن الفتن لن تعيش ما دام وسطهم من يخمدها، وهو إفادة من قوله تعالى: "كُلما أَوقَدواْ نَارا للْحربِ أَطْفَأَها اللّه"[5] وقد يقتبس الشاعر النصوص كما وردت في القرآن الكريم، كقول البحتري[6]:

إذا قيل قد فني السائلون قالت عطاياك: هل من مزيدِ؟

فالعطايا تتكلم وتطلب مزيدا من الناس للأخذ منها، وهذا يدل على عمق كرم الممدوح، ولكن الشاعر قد استلهم موقفا عظيم الهيبة، يقول عنه تعالى: " يوم نَقُولُ لِجهنم هل امتَلَأْتِ وتَقُولُ هلْ مِن مزِيدٍ"[7] ليحول عبارة "هل من مزيد" إلى موقف

---

[1] - سورة الكهف آية 81

[2] - ديوان البحتري 2: 1320

[3] - سورة الأنبياء آية 30

[4] - ديوان البحتري 1: 125

[5] - سورة المائدة آية 64

[6] - ديوان البحتري 2: 766

[7] - سورة الملك آية 30

يتمنى سماعها الفقراء والمحتاجون، وذلك لأنه تعامل مع الضد فجعل المتكلم هو الأعطيات لا النار وشتان ما بينهما.

ويأتي البحتري أحيانا بالمعنى المباشر كقوله يمدح المتوكل على ا [1]:

تتوخى الهدى وتحكم بالحق م وترجو تجارةً لا تبور

يا ظهير الندى ونعم الظهير ونصير العلى ونعم النصير

فالمتوكل يحرص على الهدى والعدل، لأنه يبحث عن تجارة لا تبور، مستقيا المصطلح من قوله تعالى: "يرجون تِجارةً لن تَبور"[2]

ثم يبدأ بتعداد صفاته والثناء عليه، وقوله (ونعم النصير) مأخوذ من النص القرآني ولكن الناصر في القرآن هو ا تعالى، وجعل البحتري النصير هو الممدوح. فالممدوح كريم وينصر الحق، وكأنه يعدد صفات يختص بها المتوكل وجاء المعنى مباشراً لا يحمل فنية متميزة.

وفيما يشبه ذلك قول على بن الجهم يمدح المتوكل[3]:

كان يبلوك بالرجاء وبالخو فِ اختبارا وهو اللطيف الخبير

ثم ولاك ناصرا لك مولا ك فنعم المولى ونعم النصير

فالمعنى مباشر فهو يمدح المتوكل بأن ا يبتليه في السراء والضراء، ثم ينصره لأنه استحق النصر، ويفيد من الفواصل القرآنية ليجعلها في نهاية أبياته كالفاصلة القرآنية القائلة: " يرجون تِجارةً لن تَبور"[4] والفاصلة الأخرى "ونِعم النصِير"[5] وهي ذاتها التي أفاد منها البحتري في بيته السابق.

ومن المواقف البارزة التي ذكر فيها الشعراء ممدوحيهم مواقف الحرب، فنرى علي بن الجهم يمدح المتوكل قائلا[6]:

ضرباً طِلْحفاً ليس بالقليل ومنْجنيقٍ مثل حُلْق الفيل[1]

---

[1]- ديوان البحتري 2: 902

[2]- سورة فاطر آية 29

[3]- ديوان علي بن الجهم 36

[4]- انظر سورة الأنعام آية 103

[5]- انظر سورة الأنفال آية 40 والحج آية 78

[6]- ديوان علي بن الجهم ص 175- 176

ترفض عن خُرطومه الطويل صواعق من حجر السجيل

تترك كيد القوم في تضليل ما كان إلا مثل رجع القيل

فهذه الصورة ترسم جيش إبرهة الذين أرادوا هدم الكعبة بفيلهم، فجاءت الطيور لتحمل حجارة السجيل وترميها كالصواعق، هذه المرة تأتي الحجارة من منجنيق المتوكل لا من السماء، وهذا النقل الذهني من صورة جيش المتوكل إلى صورة جيش أبرهة سببه الاقتباسات المتكررة في الأبيات من سورة الفيل فنحن أمام حركة وقذف وصوت وتصادمات شديدة، فالمنجنيق كالفيل ومدفعه كالخرطوم يقذف الحجارة السجيل ليرميها على أعداء الخليفة فيترك كيدهم في تضليل، ومن هنا كان اقتباسه جميلا مليئا بالحيوية الحركية.

ولم يقتصر المدح على أفراد كالخلفاء والوزراء وما شابه ذلك بهدف ما يحصل عليه من أعطيات، وإنما ظهر مدح آل البيت الذي كان يقوم على صفاء العاطفة وحبهم الحقيقي الذي لا يشوبه حب مال أو طلب عطاء من ذلك قول دعبل مادحا آل البيت[2]:

وإن فخروا يوما أتَوا بمحمد وجبريل والفرقان ذي السوراتِ

فآل البيت إذا أرادوا أن يفخروا بأحد فليس بخليفة أو ملك بل بالرسول محمد صلى الله عليه وسلم وبجبريل عليه السلام وبالقرآن. وأي فخر أعظم من هذا؟ والشاعر يريد أن يذكر مناقب آل البيت وأن يربط مديحهم بالرسول صلى الله عليه وسلم والإسلام والقرآن ويشير في بيت آخر إلى ذكر آل البيت في القرآن الكريم في قوله تعالى:"إنما يريد الله لِيذْهِب عنكُم الرجس أَهلَ الْبيتِ ويطَهركُم تَطْهيراً"[3] مثال ذلك قول دعبل[4]:

قد أنزل الله في إطرائهم سورا تثني عليهم وثنّاها بآياتِ

---

[1] - طلْحِف: شديد انظر لسان العرب مادة (طلحف)

[2] - شعر دعبل ص 83

[3] - سورة الأحزاب آية 33

[4] - شعر دعبل ص318

فهو يشير إلى أن ا تعالى أنزل سورا كاملة أو آيات متعددة في آل البيـت، وأراد أن يبين فضلهم العظيم في وجود آيات تختص بهم تتلى إلى يوم القيامة.

ويعد دعبل شاعر آل البيت في جمعه بين أمرين أولهما إكثاره من الحـديث عنهم والثانية الفنية العالية التي تمتع بها، يقول[1]:

والحافظو حِكَم الزبور وما أتى في الصحفِ والإنجيل والتوراةِ
فَيقُولُ قَائِلُهم: سـلُوني قَبلَ أن تُدهوا بفقـداني و حيـن وفاتي
ذاك الوصي وصي أحمد والذي ناجى الرسـول وقدم الصدقات
ذاك الولي الثالث الحاظي بمـا أعطى زكـاة راكـعا بصـلاة

في الأبيات حشد من الإشارات القرآنية، يظن القارئ أنها لا تحمـل اقتباسـا واحدا، إلا أن دعبل يجعل معانيه إشارة إلى مجموعة من الآيات القرآنية التي نزلت في علي كرم ا وجهه ففي قوله ناجى الرسول إشارة إلى آية النجوى التي نزلـت في علي وهي قوله تعالى: "يا أَيها الذِين آمنُوا إِذَا نَاجيتُم الرسولَ فَقَدموا بـين يـدي نَجواكُم صدقَةً"[2]، ويروى أن عليا تصدق بدينار ثم نـاجى الرسـول فاقتـدى بـه المسلمون[3].

وفي قول دعبل (وقدم الصدقات) إشارة إلى الآية الكريمة: "الـذِين ينفِقُـون أَموالَهم بِالليل والنهارِ سِرا وعلانية فَلَهم أَجرهم عِند ربهم"[4] ويروى أنها نزلت فـي علي لأنه كان معه أربعة دراهم فتصدق بدرهم ليلا وبدرهم نهارا وبـدرهم سـرا وبدرهم علانية[5].

أما قول دعبل الولي الثالث فيقصد به عليا بعد ا تعالى ورسوله صـلى ا عليه وسلم ويريد في ذلك تأويل الشيعة إلى قوله تعالى: "إِنما ولِيكُم اللّـه ورسـولُه

---

[1] - المصدر نفسه ص 322- 323
[2] - سورة المجادلة آية 12
[3] - تذكرة الخواص ص 17
[4] - سورة البقرة آية 274
[5] - تذكرة الخواص ص 13 -14

والذين آمنُواْ الذِين يقيمون الصلاَةَ ويؤْتُون الزكَاةَ وهم راكِعون"[1] قالوا "أنها نزلت في علي إذ تبرع بخاتمه وهو راكع"[2]

ولكن هل قضى اهتمام الشاعر بنزول الآيات على الفنية الشعرية؟

إن دعبل جمع ما بين الإشارة والعرض المباشر لمعانيه، فهو لم يأتِ على ذكر علي صراحة واكتفى بحشد الإشارات القرآنية التي دلت عليه، ففي البيت الثاني يأتي حديثه عن علي الذي ينصح من حوله بالإفادة من علمه وفكره وبما يحمل من سمو عقيدة قبل موته، فهي فرصة لا مثيل لها عند المسلمين، ثم يبدأ بالإشارات القرآنية التي يكاد القارئ لا يدركها إلا إذا اطلع على التفاسير وأسباب النزول الشيعية واستوعبها ليفهم هذا التلميح بالآيات القرآنية.

وفي الأبيات انسياب في الألفاظ واتساق في المعاني منحت الأبيات جودة وجرسا قويا، وتأتي هذه القوة من أن حب علي رضي ا عنه ملك على دعبل نفسه حتى أننا بصدد مفكر قد أشبع بفكرته فأبداها في شعره بوجهة نظر قوية، وبأسلوب شعري متميز.

ودعبل يستهويه أسلوب التلميح إلى الإشارات القرآنية والتاريخية فنقرأ في مدحه لعلي بن أبي طالب[3]:

سقيا لبيعة أحمدٍ ووصيهِ	أعني الإمام ولينا المحسودا
أعني الموحد قبل كُل موحدٍ	لا عابدا وثنا ولا جلمودا

وهنا إشارة إلى قوله تعالى: "والسابِقُون السابِقُون، أُولَئِك الْمقَربون"[4] يقال إنها نزلت في علي، فقد روي عن ابن عباس أن "أول من صلى مع الرسول صلى ا

---

[1]- سورة المائدة آية 55

[2]- الإكليل في استنباط التنزيل، للإمام جلال الدين السيوطي، تحقيق: د. عامر بن علي العرابي، دار الأندلس الخضراء، جدة، ط1، 1422- 2002 :2 648

[3]- شعر دعبل ص331

[4]- سورة الواقعة آية 10 - 11

عليه وسلم علي وفيه نزلت هذه الآية"[1]، وعنه أيضا أن "سابق هذه الأمة علـي بـن أبي طالب"[2]

ويرى إبراهيم العلي أن هذه الآية لم يصح فيها أي نزول[3]

وقد يصرح الشاعر بالآية ملمحا لمضمونها كقول ديك الجن فـي مـدح آل البيت[4]:

شَرفِي محبةُ معشَرٍ	شَرفوا بسورة هل أتى
ثبتٌ إذا قدمـا سوا	ه في المـهاوي زلّتـا

وهي إشارة إلى آيات الإطعام التي نزلت في علي بن أبي طالـب وزوجـه فاطمة في قوله تعالى: "ويطْعِمون الطعام علَى حبهِ مِسكِينًا ويتِيما وأَسِيرا"[5]، والبيت الثاني إشارة إلى قوله تعالى من السورة نفسها: "فَوقَاهم الله شَر ذَلِك الْيـومِ ولَقـاهم نَضرةً وسرورا"[6] فالشاعر في البيتين السابقين وضح اقتباسه من القرآن الكريم فـي إشارة إلى نص بعينه، فهو بين تلميح وتصريح، وهو يتشرف بـأقوام نـزل فـيهم القرآن هؤلاء الأقوام أقدامهم ثابتة في يوم تزل فيه الأقدام، فالمعنى مباشر حتى مع تلميحه لآيات قرآنية محددة فلم يقصد الإفادة منها في أبياته بقدر ما قصد إعطاء أهل البيت شرف نزول بعض الأيات فيهم، وهذا شرف لا يضاهيه شرف.

هذا التلميح إلى نص الآية الكريمة نجده صريحا عند الصنوبري في مدحـه لآل البيت أيضا[7]:

الصائِمِين والمصلِيـ	ن طُهروا تَطْهِيرا
و المطعمين يتيـما	والمطعمين أسيرا

---

[1] - تذكرة الخواص ، ابن الجوزي ص17

[2] - شواهد التنزيل لقواعد التفصيل، تأليف الحافظ عبيد ا بن أحمد المعروف بالحاكم الحذاء الحنفي النيسابوري، تحقيق الشيخ محمد باقر المحمودي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات بيروت – لبنان، ط1، 1393- 1974 جـ 2: 216

[3] - صحيح أسباب النزول، دار القلم، دمشق ط1، 1424 - 2003 ص 207

[4] - ديوان ديك الجن ص 47

[5] - سورة الإنسان آية 8

[6] - سورة الإنسان آية 11

[7] - ديوان الصنوبري ص89

فالاقتباس هنا صريح من الآية التي ألمح إليها ديك الجن آنفـا، وقـد مـال الصنوبري في أبياته إلى الخفة والوضوح، وقد جاءت الأبيات على مجزوء البـسيط لتوحي بالسرعة والطمأنينة.

وفي مدح آل البيت يقول كشاجم[1]:

سـفينة نـوح فمـن يعـتلق بحبـهـم يعتلق بـالـنجـاء
وكـم أنفس في سـعير هوت وهـام مطيـرةٍ فـي الهواء
بضرب كما انقد جيب القميص وطعنٍ كما انحل عقد السقاء

كشاجم يرى أن آل البيت هم سفينة نوح، وذلك في إشارة إلى أن محبـي آل البيت هم الفئة الناجية، كما نجى ا عز وجل ركاب سفينة نوح وأغرق من سواهم، ويتابع اقتباسه في موطن آخر من القصيدة واصفا إحدى معاركهم، فهو يشير إلـى حدة المعركة من خلال كم الخبرية التي توحي بالعدد الكبير من الموتى والـرؤوس المتطايرة في الهواء، واقتبس من القرآن لفظة السعير ثم تابع في إفادة مـن قولـه تعالى: "فَلَما رأَى قَمِيصه قُد مِن دبرٍ قَالَ إِنه مِن كَيدِكُن إِن كَيدكُن عظِيم"[2] ومن هنـا جمع كشاجم العناية بالصورة والتناص والمعنى والفكرة في آن واحد، فالانطلاق من سفينة نوح معنى النجاة إلى الحرب والقتل والسقوط في النار كل هذا متضمن فـي فكرة واحدة وهي حب آل البيت والتشيع لهم.

وفي مدح آل البيت يقول أبو فراس الحمداني:[3]

مـن ذا أراد إلـهنا بمقالـه الصادقون القانتـون سواه
من خصه جبريل من رب الـ ـعلا بتحية من ربه وحباه
أظننتـم أن تـقتلـوا أولاده ويظلكم يوم المعـاد لـواه

يبدأ نصه بتساؤل يتضمن الإجابة في ثناياه، وهو يشير إلى أن قوله تعـالى: "الصابِرِين والصادِقِين والْقَانِتِين والْمنفِقِين والْمستَغْفِرِين بِالأَسحارِ"[4] نزلت في علـي

---

[1]- ديوان كشاجم ص 28 - 31

[2]- سورة يوسف آية 28

[3]- ديوان أبي فراس الحمداني ص203

[4]- سورة آل عمران آية 17

رضي الله عنه، كما أن الله تعالى قد خص علي بتحية أرسلها له مع جبريل، ثم يتساءل هل ظننتم يا بني أمية أن تقتلوا الحسن والحسين، ثم تنالوا الفوز يوم القيامة، وهذا التساؤل يحمل التعجب والنفي، فهم لن يفوزوا لقتلهم أبناءه.

ومن القضايا التي أثيرت في غرض المدح القضاء على حركة الخوارج في حرب من الحروب وذلك من خلال مدح ابن المعتز المكتفي لما أخذ برأس الخارجي بالشام:[1]

فَلَقَد أَصبَحَ أَعدا ... ؤك كالزرعِ الحصِيدِ
ثُم قَد صاروا حَدِيثاً ... مِثْلَ عادٍ وثَمودِ
ما لِهذَا الفَتْحِ يا خيـ ... ـر إمامٍ مِن نَدِيدِ
فَاحمَدِ اللهَ فَإن الـ ... حمد مِفْتَاح المزيدِ

فجعل الحديث عن الخوارج كالحديث عن عاد وثمود، وأراد أن يعطيهم صفة الفناء التي لا رجوع بعدها، فعاد وثمود قبائل بائدة لم يبقَ منها أثر بفضل المكتفي، ثم وضع صورة الزرع الحصيد الذي لم يترك منه شيء مثمر.

وفي مدحه للمكتفي يرى أنه لا بد لانتصاره هذا فعليه شكر الله لأن الشكر باب الزيادة، مقتبسا معناه من قوله تعالى: "وإذْ تَأذن ربكُم لَئِن شَكَرتُم لأَزيدنكُم"[2]

ومن جميل التناص ما ورد في مدح على بن الجهم للمعتصم[3]:

منَاظِر لا يزالُ الدين مِنْهَا ... عزيز النصرِ ممنُوع المرامِ
وقد كادت تزيغ قلوب قوم ... فأبرأتَ القلوب من السقَامِ
أظلّ عليهم يوم عبوس ... تعوذُ منه أيام الحِمامِ
لِسيفِك دانَتْ الدنْيا وشُدتْ ... عرى الإسلام من بعدِ انْفِصامِ
فأيدنا يهارونٍ وإنّا ... لنَرجو أن تُعمر ألْفَ عامِ

فالمعتصم أعز الإسلام وزاده منعة وثبت أقدام أهله بعد أن كادت نفوسهم تزيغ عن الحق، ثم يذكر يوم المعركة بأنه كان يوما صعبا إلا أن المعتصم بسيفه

[1]- ديوان أشعار الأمير عبد الله بن المعتز 1: 474- 475
[2]- سورة إبراهيم آية 7
[3]- ديوان علي بن الجهم ص 9- 11

استطاع أن يجعله يوم انتصار تذكره الدنيا كلها وتشتد به عرى الإسلام، فا تعالى أيد الإسلام بالمعتصم حتى أن ابن الجهم يتمنى أن يبقى ألف عام.

هذا الحشد المتوالي من الاقتباسات القرآنية أعطى للمعاني اجتهادات موفقـة في إنشاء تراكيب شعرية متميزة، وفي البيت الثاني اقتبس معناه من قولـه تعـالى: "فَلَمَّا زَاغُوا أَزَاغَ الله قُلُوبَهُم"[1] فلفظة زاغ التي جاء بها النص القرآني إنما أراد بهـا الانحراف عن الحق مع ما خالطه من خوف، وما كنا لنجد كلمة تأتي بذات المعنى، لذلك عمد إلى النص القرآني وإلى ألفاظه محاولا تقصي اللفظة التي يمكن أن تعطيه المعنى نفسه الذي يريد، وقد وفق في ذلك.

ثم جعل يوم المعركة يوما عبوسا إفادة من قوله تعالى: "إِنا نَخَافُ مِن ربنَـا يوما عبوسا قَمطَرِيرا"[2] وقد نقل عبوس هذا اليوم وصعوبته إلى يوم المعركة، حتـى يصوره يوما شديدا عنيفا، فجاءت اللفظة القرآنية لتسعفه فـي معانيـه وربمـا مـا استطاع أن يجد في معاجم العربية لفظة تؤدي مبتغاه كما قامت به هذه فقد جمعـت معاني كثيرة، واختصرت جملا طويلة لتصف هذا اليوم بالشدة، والشاعر في ذلـك يهدف إلى تعميق المدح فبالرغم من عسر الأحداث في ذلك اليوم العـصيب، إلا أن المعتصم استطاع أن يتجاوزها منتصرا، وأن يعيد للإسلام عزته ومنعتـه بعـد أن تفرقت عراه، وهو اقتباس من قوله تعالى: "فَمن يكْفُر بِالطاغُوتِ ويؤْمِن بِاللّـهِ فَقَـدِ استَمسك بِالْعروةِ الْوثْقَى لاَ انفِصام لَها"[3] ومن الجدير بالذكر أن الشاعر أخذ المعنـى القرآني كما هو وبذات المعنى دون أي انزياح يذكر، فالعروة هي الإسلام، وقد سعى ممدوحه إلى تثبيتها وجمعها بعد انفصامها وتشتيتها.

ثم يقتبس قوله تعالى: "يود أَحدهم لَو يعمر أَلْفَ سنَةٍ"[4] وهـذا حـديث عـن الإنسان الذي يركن إلى الدنيا فتأخذه الأماني حتى يصل إلى تمني البقاء فيها ألـف

---

[1]- سورة الصف آية 5

[2]- سورة الإنسان آية 10 والقمطرير: الشديد انظر معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 428

[3]- سورة البقرة آية 256

[4]- سورة البقرة آية 96

سنة، ولكن المعنى عند ابن الجهم ينتقل إلى الرجاء ببقاء المعتصم ألف عام لما يقيمه من العدل.

وقد يأتي الاقتباس بسيطا كما نجد في مدح علي بن جبلة لأبي داف العجلي[1]:

أبا داف بوركت في كل بلدةٍ كما بوركت في شهرها ليلة القدرِ

فقد جعل أبا داف كليلة القدر والبلدة هي الشهر الفضيل، وليس من قاسم مشترك بينهما سوى أنه رأى في ممدوحه بركة كبركة ليلة القدر.

ومن المبالغات التي وقف عندها النقاد قول المتنبي[2]:

لو كان ذو القرنين أعملَ رأيه لما أتى الظلمات صرن شموسا

أو كان صادفَ رأس عازر سيفُه في يوم معركة لأعيا عيسى

لو كان لُج البحر مثل يمنيه ما انشق حتى جاز فيه موسى

أو كان للنيران ضوء جبينه عبدتْ فصار العالمون مجوسا

في الأبيات حشد من الاقتباسات، وفيها مدح جميل بديع ولكنه خرج من دائرة المنطق والمعقول.

فلو استمع ذو القرنين لرأي الممدوح لأصبحت ظلماته شموسا، ولو قتل الممدوح عازر بسيفه لما استطاع عيسى عليه السلام إحياءه، ولو كان البحر كعطاء الممدوح لما استطاع موسى عليه السلام أن يشق فيه طريقه، ولو كانت النيران مشرقة كإشراق جبينه لأصبحت الدنيا كلها عبدة لهذا النور.

لم يقتبس المتنبي نصا قرآنيا محددا كما اعتدنا في أغلب ما مر بنا من نصوص، وإنما كانت اقتباساته إشارات إلى قصص معينة[3]، جاء فيها بهدف أن يخرج الممدوح على صورة غير معقولة ذهنيا.

نلاحظ أن تناص المتنبي من القرآن يقوم على المبالغات التي يريد أن يخص بها ممدوحه، حتى أنه يصل إلى حد كبير من الغلو والإفراط، فهو يعترف من خلال

---

[1]- ديوان علي بن جبلة ص81

[2]- ديوان أبي الطيب المتنبي 2: 198-200

[3]- قصة ذي القرنين سورة الكهف 83 ، وقصة عازر البقرة 259، وإحياء عيسى للموتى آل عمران 49 والمائدة 110، وقصة موسى وانفلاق البحر الشعراء 63 .

ذلك بقدسية النص القرآني، ولكن قدرة عيسى على الإحياء وموسى على شق البحر، هي في الحقيقة ليست قدرة للأنبياء وإنما هي إرادة ا أن يجعل لكل نبي معجـزة، لذلك فوصف المتنبي لممدوحه يصل إلى حد كبير من المغالاة التي اسـتطاع مـن خلالها أن يبدع أيما إبداع.

ويقول المتنبي أيضا مادحا[1]:

سلام الذي فوق السماوات عرشُه تُخَص به يا خير ماشٍ على الأرض

جعله المتنبي خير الناس وا تعالى يخصه بتحيته، وهو في واقع الأمر مـن مبالغات المتنبي في المدح، ولكن استخدامه للطباق عكس فنية طيبة على النص فذكر إله السماوات وخص أهل الأرض وجعل صلة بينهما وهي تحية ا عز وجل لهـذا الممدوح.

ويقول المتنبي أيضا في سيف الدولة[2]:

وإن كان ذنبي كل ذنبٍ فإنه محا الذنب كل المحو من جاء تائبا

والمتنبي يقف أمام سيف الدولة موقف المذنب الذي يأمل العفـو، مـستلهما المعاني القرآنية التي تشير إلى أن التائب من الذنب كمن لا ذنب لـه، وجـاء بهـا بأسلوب ودي يحمل مشاعر صادقة كما يظهر في البيت الشعري، وقد تمتع البيـت بفنية جميلة من خلال تكراره للفظ الذنب استشعارا لإحساسه به ، وقرنـه بـالمحو زيادة في التوبة على الرغم من خلوه من الصورة والاستعارة.

ومن معانيه الجديدة قوله مادحا[3]:

ولو يممتهم في الحشر تَجدو لأعطَوك الذي صلوا وصاموا
تحـايده كـأنك سـامري تصـافِحه يـد فيهـا جذام
وأُعطيتَ الذي لم يعطَ خَلْقٌ عليك صلاةُ ربـك والسـلام

فهو من شدة إحسانه للناس لو أراد منهم عطاء يوم القيامة لأعطوه صـلاتهم وصيامهم عرفانا بالجميل، ولكنه لا يقبل أن يأخذ منهم شيئا كأنه الـسامري الـذي

1- ديوان أبي الطيب المتنبي 2: 211

2- المصدر نفسه 1: 71

3- المصدر نفسه 4: 77-80

يقول لا مساس إشارة لقوله تعالى: "قَالَ فَاذْهب فَإِن لَكَ فِـي الْحيـاةِ أَن تَقُـولَ لَـا مِساس"[1]، وكأن يده لا تقترب من أحد، فهو يرفض ما يعطوه إياه عزة نفس منه.

يقول الواحدي[2]: "كان حقه أن يقول: كأنك السامري معرفا لأن هذا نسبا لـه ليس باسم علم، وهو في القرآن معرف بأل، إلا أن يكون أراد واحدا من قبيلته، وهذا الذي قال في الأخير هو الذي أراد أبو الطيب، أي كأنك رجلٌ سامري كمـا تقـول محمدي وداودي وهاروني، فتنسبه إلى أحد من هـؤلاء الأنبيـاء علـيهم الـصلاة والسلام، كقولك حنفي وشافعي، وليس للوجه الأول وجه"

ولو كان كلام الواحدي صحيحا لما استطعنا فهم البيت، إذ كيـف يـذكر أي شخص ينتسب إلى القبيلة ولا يقصد السامري نفسه؟ وإن فعل فما صـلة الـسامري الذي ذكره بالمحايدة والابتعاد عن أعمال الناس؟ إن وجـود أل التعريـف أو عـدم وجودها لا يعني الفيصل فيما نريد قوله، ثم إن الوزن الشعري أجبره على حذف أل فما المشكلة في ذلك؟ والمتنبي في أغلب اقتباساته القرآنية لا يعمـد إلـى اللفظـة بحرفيتها وإنما يهتم بالإشارة إلى ما يريد، ومع ذلك لا مسوغ لاعتبـار الـسامري شخصا غير ذاك المذكور في القرآن بسبب عدم وجود أل التعريف؟

أما الهمذاني فهو هادئ في مدحه لا يلجأ إلى مبالغات، أو معان غير معقولة من ذلك قوله[3]:

مدحـتُ الأميـر و أيـامه فضاءت وجوه وسيئت وجوه

وهل يجحد الشمس إلا العمي وهل يعرف الفضل إلا ذووه

جاء التذييل في البيت الثاني على شكل استفهام يعمق من خلاله معنى البيـت الأول مقتبسا معناه من قوله تعالى: "يوم تَبيض وجوه وتَسود وجوه" وقوله[4]: "فَلَمـا رأَوه زلْفَةً سِيئَتْ وجوه الَذِين كَفَروا"[5]

---

[1] - سورة طه آية 97

[2] - حاشية الديوان ص79

[3] - ديوان بديع الزمان الهمذاني ص138

[4] - سورة الملك آية 27

[5] - سورة آل عمران آية 106

هذان النصان القرآنيان أفاد منهما في موطن واحد وهو الشطر الثـاني مـن البيت الأول ليعكس صورة مجيء الأمير ومبغضيه أولئك الذين تضاء وجوههم عند سماع مدح الهمذاني له وهؤلاء الذين تسود وجوههم بغضا وحقدا وحسدا.

الغزل:

لم أقف على مادة وفيرة في الغزل كما هو الحال في المدح، ويعود سبب ذلك إلى أن النص القرآني لا يتلاءم وأغلب الأحوال مع الغزل، فهو يتعامل مع الأمـور بجدية مطلقة وبثوابت لا تتزعزع، أما الغزل فيعد بعيدا عن الجدية ولا قاعدة ثابتـة له، لذلك حفلت أبيات الغزل بالانزياح، ويعود ذلك إلى أن المعنى الحقيقي للآيـات القرآنية يدخل ضمن وعد أو وعيد أو سرد لقصة تتضمن أهدافا يفيد منها الإنـسان في سعيه في الدنيا، ومن هنا يلجأ الشاعر إلى الانزياح حتى يستطيع جعل الآيـات تندمج مع النص القرآني، إذ شتان بين الغاية التي نزل القرآن لأجلها والغاية التـي يريدها الشاعر في غزله، ولا يستطيع الشاعر غالبا الإفادة من القرآن الكـريم فـي غزله إلا من خلال الانزياح.

ومن الجدير بالذكر أن الغزل في العصر الأموي كان "من أوسـع الميـادين والأغراض التي كانت سائدة في العصر الجاهلي واستقرت في صدر الإسلام، وقـد أثر فيه القرآن تأثيرا كبيرا حتى لنجد في شعر عمر بن أبي ربيعة مثلا –وهو أوسع من تأثر بالقرآن من شعراء الغزل- أكثر من خمسين شاهدا فيه لفظ قرآني أو إشارة قرآنية"[1]

"وقد تجد أيضا شعراء لا أثر للقرآن في أشعارهم فإذا تغزلوا ادخلوا بعـض الأفكار القرآنية لاستعطاف الحبيبة أو أهلها اللائمين مثل شعر مزاحم العقيلي"[2] ،مما يدل على فاعلية النص القرآني في شعر الغزل في العصر الأموي، أما في العـصر العباسي فالأمر مختلف بعض الاختلاف في قدرة شعراء الغزل في الإفادة من النص القرآني.

---

[1]- - أثر القرآن في الأدب العربي 125

[2]- المرجع نفسه 125- 126

ومما نقرأ في الغزل قول أبي تمام[1]:

تناءٍ بدؤُه ذنب التداني   من المسروق من حور الجنان

فبعده عن المحبوبة ابتدأ من ارتكابه لذنب قربه منها وسرقته مـن نظراتهـا التي تشبه نظرات نساء الجنة لما فيها من الجمال والرقة، وهذا أكثر ما كانت تصور به المحبوبة، إذ إن أغلب الشعراء اعتمد على وصف جمالها وشكلها.

ومن رقيق الغزل قول ابن المعتز[2]:

قال العواذل إذ أبصـرن طَلْعتَه   ماذا من الإنس يحميه ويفديه

فقلتُ والشوقُ يطويني وينْشُرني   "فَذَلِكُـن الـذِي لُمتُنِني فِيهِ"[3]

فابن المعتز يأخذ كلمة امرأة العزيز بحرفيتها الواردة في القـرآن الكـريم، ويجعلها إجابة على العواذل بالطريقة نفسها التي أجابت امرأة العزيز فيها العـواذل، بمعنى أن ابن المعتز بنى موقفا مشابها وكلاما مشابها وإجابة مطابقة لما ورد فـي قصة يوسف، وقد وفق في ذلك حيث البيت يتحدث عن نفسه.

كما اعتاد الشعراء على شكوى الألم والضيق يقول الأزدي[4]:

فأزلن الصبر عنّي   وهو لي خِدن حليفُ

يا لها شَـربةَ سقْمٍ   شَوبـها سم مدوفُ[5]

فهو يشير إلى الألم الذي أحاط به بعد أن وقع في حبـه، فقـد زال صـبره وأصبح هذا الحب كشرب المرض الممزوج بالسم، وهو اقتباس من قوله تعالى: "ثُمَّ إِن لَهم علَيها لَشَوبا من حمِيمٍ"[6] والآية تصف أهل النار وشتان بين حالة أهل النـار وحالة الحب التي أصابت الشاعر، ولكنه أراد المبالغة في وصف ألمه فاتجه إلى هذا الاقتباس.

1- ديوان أبي تمام 4: 276

2- ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 1: 439

3- سورة يوسف آية 32

4- ديوان شعر الإمام أبي بكر بن دريد الأزدي ص80

5- مدوف أي مبلول وقيل مسحوق انظر لسان العرب مادة (دوف)

6- سورة الصافات آية 67

وقد يلجأ الشاعر إلى ذكر نص الآية كاملا، مثال ذلك ما نقـرؤه عنـد أبـي فراس الحمداني متغزلا[1]:

كان قضـيباً له انثناء   وكان بـدراً له ضياء

فزاده ربـه عـذارا   تم به الحسـن والبهاء

لا تعجبوا ربنا قـدير   يزيد في الخلق ما يشاء

فالحمداني يتغزل دون أدنى عاطفة فهو يرسم قداً نحيلا ووجهـا مـضيئا لا أكثر، وكأننا أمام معادلة رياضية تخضع لقوانين المنطق، حتى اقتباسه جاء بـاردا بعيدا عن الإحساس بجمال العاطفة ورونق الغزل.

وليس الأمر بأفضل عند ابن الرومي في وحيد المغنية[2]:

فهي بردٌ بخدها وسلامٌ   وهي للعاشقين جهد جهيد

تتجلى للناظرين إلـيها   فشـقي بحسنها وسـعيد

فاقتباسه من قوله تعالى: "قُلْنَا يا نَار كُونِي بردا وسلاما على إِبراهِيم"[3] نقلـه من رقي النص القرآني إلى برودة نصه الشعري، فأي صلة تجمـع بـين العـشق والجهد الجهيد؟ وفي هذين البيتين لا يظهر ابن الرومي شاعر غـزل، فـلا نلمـح عاطفة حقيقية أو تأثرا واضحا بجمالها.

وشبيه ذلك قوله[4]:

وقد أُوتيت عينين هاروتَ فيهما   وماروت، ما أدهى لقلبٍ وأسحرا

وقد وردت قصة هاروت وماروت في قوله تعالى:"يعلمون الناس السحر وما أُنزلَ على الْملَكين بِبابِلَ هاروتَ وماروتَ"[5]، يستلهم الشاعر مـن خـلال القـصة سحرهما لينسبه إلى عيون محبوبته، فعيونها تحمل القدرة على السحر، وهو يـأتي بأسلوب التعجب ليؤكد جمال عينيها وتأثيرهما في القلب، ونلمح في الأبيات بعدا عن الحس العاطفي المصاحب لسحر عيني المحبوبة، فقد جاء كلاما منظوما باهتا.

---

[1]- ديوان أبي فراس الحمداني ص 11 وردت الأبيات في الاقتباس انظر 1: 56

[2]- ديوان ابن الرومي 2: 762-763

[3]- سورة الأنبياء آية 69

[4]- ديوان ابن الرومي 3: 1007

[5]- سورة البقرة آية 102

ومن طريف غزله تساؤله[1]:

يـا ابن داودِ يـا فقيه العراق   أفتنا في قواتل الأحداق

هل عليهن في الجروح قصاص   أم مباح لها دم العشاق

فهذا ليس سؤالا فقهيا وإنما هو تهكم وهدوء مزاج، فهو لا يطلب الفتوى في الحب وإنما يشير إلى ما تفعله عيون المحبوبة به، وهو انزياح واضح يبـرز مـن تساؤله هل النظرات بحاجة إلى قصاص؟ مستلهما قوله تعالى: "يوسفُ أيها الصديقُ أَفْتِنَا فِي سبعِ بقَراتٍ سِمانٍ"[2] وقوله تعالى: "والْجروح قِصاص"[3] هذان النصان توافقا مع طلبه للفتوى، والمعنى طريف جديد وإن خلا من عناء الحب وقساوته.

وشبيه منه قول الصنوبري متغزلا[4]:

جرحتْ لحاظي وجنتيها مثل ما   جرحت فؤادي والجروح قِصاص

وفي البيت مسحة غموض خفيفة، فنظرات الشاعر جرحت وجنتي المحبوبـة من عمق نظرته إليهما، أما هي فقد جرحت قلبه بحبها، وكان هذا مـسوغا لفعلتـه، فجرحه لها كان بمنزلة قصاص على ما قامت هي به.

وعلى الرغم من تكرار الجرح ثلاث مرات في بيت واحد إلا أنه منح البيـت انسيابا وجمالا في المعنى ورقة في الصورة، والذي أبرز هذا كله إفادته من نـص الآية الكريمة.

ومن جميل ما قيل في الغزل ما نراه عند الهمذاني[5]:

ونودي للصلاة فقمت أسعى   فما اسطعت القيام ولا تأتّى

أقام الناس جمعتهم وعـدنا   بقلـب فـتّه ذِكـراك فـتّا

كأن ا حين سعى وعـدنا   تكلـم إن سـعيكم لشـتى

فالشاعر لا يستطيع التخاص من الحب حتى في وقت الصلاة، فالناس تتجـه إلى المسجد للصلاة وقلبه معلق بالمحبوبة، وكأن هذه الفتاة هي مسعاه الـذي أشـار

---

[1] - ديوان ابن الرومي 4: 1714

[2] - سورة يوسف آية 46

[3] - سورة المائدة آية 45

[4] - ديوان الصنوبري ص 205

[5] - ديوان بديع الزمان الهمذاني ص 47

إليه القرآن في قوله: "إن سعيكُم لَشَتى"[1] ولكن السعي الذي أراده ا هو سعي لطلب الرزق والبحث عن أساليب للمعيشة الطيبة، وقد أتى الشاعر بانزياح واضح فجعـل السير وراء المحبوبة وسلوك الطريق إليها هو السعي المقصود.

ومن جميل ما قيل في الغزل قول الوأواء الدمشقي[2]:

معنّى الذي أودع قلبي الجوى	فدمعتي من حسرتي قاطرة
واصلنـي ثـم بـدا هجـره	تلك لعمري كرة خاسـرة
واعدني في الحشر أن نلتقي	فقد تشـوقتُ إلى الآخـرة

فالدمشقي مندفع في حبه، وقد استطاع أن يوظف اقتباسه لهذه الغايـة، ففـي البيت الثاني اقتبس قوله تعالى: "يقُولُون أَئِنا لَمردودون فِي الْحافِرةِ، أَئِذَا كُنا عِظَامـا نخِرةً، قَالُوا تِلْك إِذًا كَرةٌ خَاسِرةٌ"[3]

كما يشير البيت الثالث إلى قول الرسول صلى ا عليه وسلم[4]: "المرء مع من أحب"، فقد اشتاق إلى الحشر لكي يرى محبوبته.

والدمشقي من الشعراء الذي نظموا أغلب شعرهم في الغزل، ومن ذلك قوله[5]:

يا مـن أقام قيامتـي بصدوده	الجسـم ينحل والفؤاد يذوب
أسقمتني فلقيتُ من طول الضنا	ما لا يقاسي بعضه أيـوب
وبكيت من جزع عليك بحرقةٍ	أسفا عليك كما بكى يعقوب

فالشاعر يقاسي كما قاسى أيوب عليه السلام في مصائبه الجسام من فقد ماله وولده وصحته، ويبكي كما بكى يعقوب على أحب أولاده إليه، وتستهويه هنا المبالغة

---

1 - سورة الليل آية 4

2 - ديوان الوأواء الدمشقي ص 160

3 - سورة النازعات آية 10-12

4 - رواه مسلم، ونص الحديث يقول: "جاء رجل إلى رسول ا صلى ا عليه وسلم فقال يا رسول ا كيـف ترى في رجل أحب قوما ولما يلحق بهم، فقال رسول ا صلى ا عليه وسلم: "المرء مع من أحـب" ،انظـر صحيح مسلم، للإمام مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، ضبط وتصحيح محمد سالم هاشـم، كتـاب البـر والصلة، رقم 2640، باب المرء مع من أحب، دار الكتب العلميـة، بيـروت ، لبنـان ط1 1415 - 1994 جـ8 ص 617

5 - ديوان الوأواء الدمشقي ص49

في حديثه عن صبره، فما قاساه الشاعر من طول الضنا لم يقاسِ أقله أيـوب عليـه السلام.

وفي اقتباسيه هنا نجد إجمالا في الحديث عن أيوب عليه السلام، وذلـك أنـه لخص قصته في ذكر اسمه الذي أصبح رمزا للصبر، وقد استخدمه الشعراء في عدة مواضع وكلها كانت دليلا على الصبر، أما قصة يوسف فقد خص منها موقفا واحدا وهو بكاء يعقوب على ابنه، وجمع هذا البيت مجموعة من الألفاظ كلها تدل على ألم الشاعر وهي على التوالي: (بكيتُ، جزع، حرقة، أسف، بكى) ومع ذلك لا تظهر في أبياته نغمة الصدق، والدمشقي عادة بسيط المعاني والألفاظ ويقترب أحيانا من لغـة العوام كقوله (أقام قيامتي)، وهو لذلك لا يستطيع إقناع القارئ بألمه الحقيقـي فـي حبه.

ومع كل ذلك نستطيع القول إن الدمشقي استطاع توظيف الأسـماء وإضـفاء صفة الرمز عليها في غزله.

ويقول الصنوبري متغزلا[1]:

ولم أنس ما عاينتُه من جـماله   وقد زرتُ فـي بعض مصلاه

ويقرأ في المحرابِ والناس خَلفه   ولا تقتلوا النفس التي حرم ا

فقـلتُ تـأملْ مـا تـقول فإنه   فعالُك يا من تقتل الناس عيناه

ففي البيت انزياح واضح في استخدام الآية الكريمة على الرغم من أنه نقلهـا بحرفيتها من قوله تعالى: "ولاَ تَقْتُلُواْ النفْس الِتي حرم اللّه إِلا بِالْحق"[2] ولكن القتل هنا معنى شعري لا جريمة فيه إلا أن هناك في البيت مغالطة، فأي محراب تصلي فيـه المحبوبة والناس وراءها، إذ لا نعلم أن هناك صلاة تتقدم فيها المرأة على النـاس، ولا أجد جوابا لهذا الأمر، إلا أن الشاعر غير المفاهيم لخدمة صورته التي يريد أن يرسمها، أو أنه يتغزل بالمذكر لا المؤنث.

الهجاء

[1]- ديوان الصنوبري ص463

[2]- سورة الأنعام آية 151

تعددت أشكال الهجاء في العصر العباسي فمن بين تهكم صارخ، إلى سيل من الشتائم، كل شاعر بحسب ما يندمج مع طبعه وثقافته وقدرته الشعرية، لذلك كان لكل شاعر تجربته المتفردة في الهجاء.

وهناك استخدام غير قليل للمعجم القرآني في أشعار العباسيين، ومن خلال تعدد موضوعاته كالغزل والهجاء وغيره يعني أن هذه الظاهرة لا تدل على نزعة التدين لدى الشعراء في هذا العصر، فقد كان القرآن لدى الأكثرية منهم أول مراحل التحصيل[1]

يقول أبو تمام في هجاء رجل بعد موته[2]:

يا عبرةَ ا التي من طَرزها نَشَأوا فكانا القرد والخنزير[3]

وأرى نكيرا صد عنك ومنكرا ظناً بأنك منكر ونكير

فهو يعجب من قدرة ا التي تحول الميت إلى قرد وخنزير، مقتبسا صورته من قوله تعالى في وصف اليهود: "من لعنَه اللّه وغَضِب عليهِ وجعلَ مِنْهم الْقِردةَ والْخَنَازير"[4]، ثم يجعل المنكر والنكير يفران منه لقبحه وهيبة شكله حتى أنهما ينسيان أنفسهما ويظنان أنه هو المنكر والنكير. وهذان الملكان يبدوان للمشرك والمجرم بأقبح صورة وهو يريد وصف المهجو بالقبح، ثم يقتبس أبو تمام من الآية الكريمة قوله القرد والخنزير ليصف بها مهجوه من خلال نص الآية: "من لعنَه اللّه وغَضِب علَيهِ وجعلَ مِنْهم الْقِردةَ والْخَنَازِير وعبد الطاغُوتَ أُولَئِك شَر مكَاناً"[5]

ومن هجائه أيضا قوله[6]:

كرتْ على البخل بما ساءه و ناءه كرتُك الخاسره

أسهرتَ عين اللؤم منذ انطوتْ عليك أثوابك بالساهره

---

[1] - في الأدب العباسي ،عز الدين إسماعيل، دار النهضة العربية، بيروت، 1975 ص 432

[2] - ديوان أبي تمام 4: 360

[3] - يعلق التبريزي على البيت فيقول: "قوله نشأوا قدم الضمير في الفعل المتقدم، وهذا أوجه من أن يثنّى نشأ أو يوحد كان لأن ذلك يؤدي إلى تعسف في اللفظ، وبعض النحويين لا يجيزه.

[4] - المائدة آية 60

[5] - سورة المائدة آية 60

[6] - ديوان أبي تمام 4: 361- 363

أجارك المكـروه مـن مثلِـه فاقرةٌ نجتك من فاقـره

واقتباسه يتضح من خلال قافية الأبيات من قوله تعالى: " قَالُوا تِلْكَ إِذًا كَـرَّةٌ خَاسِرَةٌ، فَإِنما هِي زجرةٌ واحِدةٌ، فَإِذَا هم بِالساهِرةِ"[1]. ويشير التبريزي إلى أن العرب كانت تقول عن الأرض المقفرة ساهرة[2]، والشطر الأخير فيه من روح الآية التـي سمت المصيبة فاقرة "تَظُن أَن يفْعلَ بِها فَاقِرةٌ"[3]

فهذا الاقتباس هو في الحقيقة اقتباس صوتي موسيقي كما هو إفادة من اللفـظ والمعنى، لأن الشاعر استخدم الفاصلة القرآنية في شعره وبالقافيـة بالـذات حتـى يحصل على التناغم الشعري الذي يرتقي عادة بفنية الشعر ويضفي عليه الإحـساس بالقدسية والقوة.

ومن الهجاء التهكمي قول النامي المصيصي:[4]

لأبي نوح رغيف أبداً في حجر دايه

و تعاويذ علـيه خُـط فيـها بعناية

(فسـيكيفكم ا) إلـى آخر الآيـة

وهو يقتبس قوله تعالى: "فَسيكْفِيكَهم اللّه وهو السمِيع الْعلِيم"[5] وقد قام الـشاعر بتغيير الكلمة الأولى من الآية بهدف الانسجام مع الوزن الشعري، ويسخر هنا مـن بخيل يكنى بأبي نوح، هذا البخيل امتلك رغيفا خبأه ووضع عليه تعاويـذ حتـى لا يقترب أحد منه مكتوبا عليها بعناية "فسيكفيكم ا " والأبيات فيها صورة سـاخرة، إذ وظف النص القرآني ليدل على حفاظ أبي نوح على رغيفه، وهذا تهكم واضح.

ويعد ابن الرومي شاعر الهجاء الأول في هذا العصر؛ فقد كان سليط اللسان مستعدا لتجاوز جميع المعتقدات والقيم لأجل الذي يسعى إليه، وقد رأينا ذلـك فـي المدح ولم يخلُ منه الهجاء كذلك، وذلك مثل قوله هاجيا[6]:

---

[1] - سورة النازعات آية 12- 14

[2] - ديوان أبي تمام 4: 362

[3] - سورة القيامة آية 25

[4] - شعر النامي ص107-108

[5] - سورة البقرة آية 137

[6] - ديوان ابن الرومي 1: 289

ويح ابن يوسف ليت الويح عاجله فما يدانيه في بلواه أيوب

أيوب عليه السلام عرف بشدة بلواه، ويرى ابن الرومي أن ابن يوسف تزيـد بلواه على بلوى أيوب، وهي في ظاهرها مدح. والشطر الأول يحمل معني التـوبيخ في كلمة ويح، حتى أنه يجعل هذا الشيء المعنوي محسوسا، أي شَخّص كلمة ويح التي لا تدرك بلمس أو حس، وابن الرومي شبه هذا الشيء المعنوي بـشيء مـادي يدرك ويتحرك، فهو يتمنى لو أن الويح جاء متعجلا إلى ابن يوسف، وهذا من أبسط ألوان الهجاء عند ابن الرومي.

ويقول هاجيا[1]:

لا تَعدِم الماء من سقيا ويعقبه سقياك في النار من مهل وغساق

فالماء جعل للسقيا، أما سقيا هذا المهجو فهو من الماء الحار والزيت المغلـي لأن مأواه النار، وهو اتهام صريح بعظم ذنوبه، لذلك أصبح من الفئة التي قال عنها تعالى: "هذَا فَلْيذُوقُوه حمِيم وغَساقٌ"[2] وقوله تعالى: "وإِن يستَغِيثُوا يغَاثُوا بِماء كَالْمهل يشْوِي الْوجوه"[3]

وقال يهجو صديقا له[4]:

يحـدثني مـن أحـاديثه بما لا يلذ به السامع

أحاديثُ هن كمثل الضريـ ـع آكله أبدا جائع

أحاديث هذا الصديق مملة لا تغني ولا تسعد ولا تسر تشبه الضريع الـذي لا يشبع آكله إشارة إلى قوله تعالى: "ليس لَهم طَعام إِلا مِن ضرِيعٍ"[5]

فهو يريد أن ينعت كلامه أنه فارغ لا فائدة فيه.

ومن هجائه لفضيل الأعرج قوله[6]:

حور سحرن وما نفـثن برقيةٍ فـبلغن ما لا يبلغُ النفاثُ

---

[1] - المصدر نفسه 4: 1695

[2] - سورة ص آية 57 غساق: ما يقطر من جلود أهل النار معجم مفردات ألفاظ القرآن ص373

[3] - سورة الكهف آية 29 المهل : دردي الزيت معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 497

[4] - ديوان ابن الرومي 4: 1489

[5] - سورة الغاشية آية 6 ، الضريع: نبات أحمر منتن الريح معجم مفردات ألفاظ القرآن ص304

[6] - ديوان ابن الرومي 1: 408

ما في حبـائل كيـدهن رثاثة　　　لكن حبال وصالهن رثاث
قل للفضيل إذا انتحى في نسجه　　　لا تنسجن فغزلك الأنكاث

فاقتباسه من آيتين قرآنيتين، أما الأولى من قوله تعالى: "ومِن شَر النفاثَاتِ فِي الْعقَدِ"[1]، وأما الثانية وهي موطن هجائه وهي من قوله تعالى: "ولاَ تَكُونُـواْ كَـالتِي نَقَضتْ غَزلَها مِن بعدِ قُوةٍ أَنكَاثًا"[2] فالقرآن يخبر عن خفة عقل هذه المرأة التي تقوم بنقض غزلها بعد حبكه، فتخسر وقتها وجهدها دون أدنى فائدة، وقد اقتبس الـشاعر هذا المعنى ليقول إن الفضيل إذا عمل شيئا فلا فائدة من عمله، وهذا ما أراده ابـن الرومي، واستمرت نغمة الهجاء بالتصعيد حتى وصلت لدرجة الشتم في قوله:[3]

يا سوأةً أبدا تواري سوأة　　　حتى يواري شخصك الأجداث

فهو مليء بالسوءات التي تغطي بعضها البعض حتى يموت.

وقد يعد الهجاء أكثر الأغراض التي تناسب شخصية ابن الرومي، فإنـه إذا مدح كذب، وقد صرح بذلك في أكثر من موضع، وإذا تغزل كان بعيدا عن النساء، إذ إن شكله وشخصيته أثرا في هذا الأمر، أما الهجاء فقد كان سليط اللسان شـديدا على الآخرين، محبا للشتم، وكان يتجاوز القيود فلا يقف أمام أخلاق عقيدة أو خوف سلطان، لأن ما يأتي في ذهنه يخرج على لسانه ويبقى يعيد المعنى ويكـرره حتـى يرضى هو عنه، فكأنه في حالة انفعال قوية تَظْهر دقّاقة، وهو يعترف بقسوة هجائه، فهو يقول في الثقفي[4]:

أيـا ثقفـي أراك الـذي　　　سيلحق أخرى ثمود ثمودا
قبيلة سـوءٍ رمـاها الإله　　　بصاعقة تركتـهم همودا
وكنتُ إذا ما هجاني اللئيم　　　أرهقته من هجائي صعودا

---

[1]- سورة الفلق آية 4
[2]- سورة النحل آية 92
[3]- ديوان ابن الرومي 1: 409
[4]- المصدر نفسه 2: 674

فهو يشير في بيته الأخير إلى غلظته في الهجاء، مقتبسا قوله تعالى: "سأُرهِقُه صعودا"[1] وهي صورة الكافر على جبل من نار يصعده، واستلهم ابن الرومي هـذا المعنى ليجعل هجاءه كجبل من نار يرهق به المهجو بسيل من الشتائم التي يكيلهـا له.

ومثاله قوله يهدد أيضا بهجاء كل من يتعرض له[2]:

سأرهق من تعرض لي صعودا   وأكوي من مياسمي الجنُوبا

ابن الرومي يستلهم الآية نفسها للمعنى ذاته، فهو يحمل نبرة التهديد في كـل من يتعرض له لهجائه.

ومن هجائه قوله[3]:

و لأرمـينّك بعـدها بقصائد   منهـا لكـل رميـةٍ إقصاد

لو خَيستْ فرعون ذل لوقعها   فرعون ذو الأوتادِ والأوتاد

فهو يعترف بقدرته على الهجاء اللاذع، فيرى أن قصائده كالحجارة التي يقوم برميها، فلو نزل على فرعون بعظمته وجبروته لذل لها ولذلت أوتاده التي يفتخـر بها، ووصف فرعون بذي الأوتاد مستقى من قوله تعالى: "وفِرعـون ذِي الْأَوتَـادِ، الَّذِين طَغَوا فِي الْبِلَادِ"[4] واستعار فرعون هنا لعلوه فـي الأرض، ولحكمـه الممتـد الطويل ولقدرته على القتل والسيطرة والأمر، ولكن قصائد ابن الرومـي وأهاجيـه أقوى من كل هذا فهي تذل جبروت فرعون فكيف بهذا المهجو الذي سـلط لـسانه عليه؟

وكأن ابن الرومي يحذر هنا من محاولة إسخاطه أو عدم إرضائه فهـو فـي مكان قوة بما يملك من قدرة على إبداع قصائد الهجاء المؤثرة.

وابن الرومي يستمر في إعادة المعنى حتى يستكمل ما يريد فهو يقول في أبي حفص الوراق[5]:

1- سورة المدثر آية 17

2- ديوان ابن الرومي 1: 328

3- المصدر نفسه 2: 739

4- سورة الفجر آية 10 - 11

5- ديوان ابن الرومي 2: 747

أصبحتَ قرداً يا أبا حفْصلٍ ولست أيضا من صلاح القرودِ

تلك قرود غيـر ممسـوخة وأنت قرد من مسـوخ القرود

فهو يبتدئ هجاءه بوصف أبي حفص بالقرد ولا يكفيه هذا بل يـستمر فـي نسبته إلى القرود الممسوخة التي وصف ا بها تعالى اليهود في قوله: " فَلَمّا عتَـواْ عن ما نُهواْ عنْه قُلْنَا لَهم كُونُواْ قِردةً خَاسِئِين"[1] فجمع بين وصف أبي حفص بـالقرد وبالمسخ وباليهود ليتمم الهجاء الذي يريد، ويأتي نداؤه بأبي حفـصل نوعـا مـن السخرية والتهكم، فليس للام هنا مسوغ إلا تحريف الاسم بطريقة مـضحكة تليـق بالهجاء.

وابن الرومي على استعداد تام لأن يشتم كما تشتم عامة الناس بألفاظ الـسوقة والعوام أحيانا دون أدنى حرج في ذلك كقوله هاجيا عبيد ا بن العباس[2]:

كدر الدهر صفوها بعبيد ا م وجـهِ الحمـار و الـخنزيـر

غير أنّا نرجو لراحتنا منـ ـه سريعاً لطفَ اللطيفِ الخبير

ففي البيت الأول يصف عبيد ا بالحمار والخنزير وهي من أقبح الحيوانات التي يشتم بها بنو البشر، وفي البيت الثاني يتمنى له الموت لتحقق لابـن الرومـي الراحة، ثم يستعين بالفاصلة القرآنية حتى تناسب القافية الشعرية دون أدنى تردد في الوصل بين قافية البيت الأول والبيت الثاني، وهكذا هو ابن الرومي يقول ما يـشاء دون قيد يضبطه، يشتم كما يشاء حتى قال عنه خليل مردم بك: "لو خلا هجاء ابـن الرومي من الفحش والإقذاع لكان من أنفس الفنون الأدبية لمـا فيـه مـن الفطنـة والبراعة وخفة الروح والنقد والابتكار والذوق واللباقة"[3]

فلنقرأ بيته في ذم والده في بيت واحد[4]:

لو كان مثلك في زمان محمد ما جاء في القرآن بر الوالدِ

---

[1] - سورة الأعراف آية 166

[2] - ديوان ابن الرومي 3: 1038

[3] - ابن الرومي ، خليل مردم بك، تحقيق المخطوطة: عدنان مردم بك، دار صادر بيروت، ط1، 1408 - 1988 ص 58

[4] - ديوان ابن الرومي 2: 808

فهو يهجو أباه ويتطاول عليه من خلال مبدأ عقيدي وهو بر الوالدين، وعلى الرغم من أن في البيت طرافة إلا أنه يعكس شخصية تسير كما تشاء، وفي الطريق الذي تريد، فهو مزاجي الطبع متغير اللون يقول ما يعجبه، نراه متمردا انطوائيا لا يملك صاحبا أو صديقا، وأي شخص معرض في حقيقة الأمر للسانه السليط إن هو أزعجه، ومع ذلك لا ننكر أن لابن الرومي هجاء فنيا راقيا يعبر عن أسلوب متميز في فن الهجاء كقوله[1]:

لئن أخطأتُ في مدحيـ	ك ما أخطأتَ في منعي
لقد أنزلتُ حاجاتي	بوادٍ غير ذي زرع

أهو يعاتبه أم يهجوه؟ إننا أمام أبيات عتاب أكثر منها أبيات هجاء، ومع ذلك يلمح ببخل مهجوه بأسلوب سلس ليس كأساليب ابن الرومي المعتادة، فهو يريد أن يقول: إنني قد أخطأتُ في مديحي إياك ولكنك لم تخطأ في منعي العطاء، لأنني قلت شعري في مكان يجب أن لا يقال فيه، ويستلهم قوله تعالى: "ربنَا إِني أَسكَنتُ مِن ذُريتِي بِوادٍ غَيرِ ذِي زرعٍ عِند بيتِك الْمحرمِ"[2] ليخبر مهجوه بأن بيته هو الوادي الذي لا زرع فيه ولا فائدة، وكان الأولى بابن الرومي أن يجعل مدحه في أشخاص آخرين غير هذا الرجل الذي لا يملك شيئا.

فإبراهيم عليه السلام قصد بالوادي مكة، وأتى بالمعنى على حقيقته فهي بلد جرداء لا زرع فيها ولا ماء، أما ابن الرومي فنقل المعنى من الحقيقة إلى المجاز الذي يشعر المخاطب بسوء هذه الصفة التي نسبت إليه، وعلى الرغم من قول ابن الرومي ببخل مهجوه وبعدم استحقاقه المدح ولكنه كان هادئ الجرس هذه المرة، مبتعدا عن الشتم وقبيح القول.

وقد يلجأ ابن الرومي إلى الأسلوب الفكاهي الساخر في هجائه كقوله[3]:

أقسمتُ أن أخاً نفاكا	قد بر مجتهدا أباكا
أحياه حين نفاك عنـ	ـه وكان قد لقِي الهلاكا

1- المصدر نفسه 4: 1553

2- سورة إبراهيم آية 37

3- ديوان ابن الرومي 5: 1829

فكأنه عيسى المسيـ ح ونشْـره الموتى بذاكا

وكأنك الدجالُ مـن عورٍ و إعـوار هنـاكا

والأبيات تتحدث عن شخصين هما ابن أبي قرة وأبوه، ويبدو أن أبا قرة قـد عوقب بالنفي لسبب ما، وابن الرومي يستغل الحادثة ويرى أن الذي نفى أبا قرة قـد بر والده إذ أراحه منه، وكأنه أحياه بعد أن هلك بوجود ابنه بجانبه، فقد قام بما يقوم به المسيح عند نشره للموتى، أما ابن أبي قرة فكأنه الـدجال الأعـور، والأبيـات متشابكة المعاني تحدث فيها ابن الرومي بالحديث حول فرح الوالد بذهاب ابنه عنـه ثم انتقل إلى التشبيهات فجعلها متتالية وجاء بها بلفظة كأن ثـم الـضمير، ودلالـة الضمير في (كأنه) هي التي وصلت الصورة بما قبلها وأوضحت المعنـى المـراد، وابن الرومي يفصل الأمور كما تحلو له فهذا الذي نفى ابن أبي قرة قد اجتهد في بر الوالد، وليس بره فحسب بل إحياؤه بعد أن أصبح بحكم الميت لوجود ابنه بجانبه.

ومن هجائه قوله[1]:

بدلٌ بالحبيب وكس كما استبـ دلَ بالجنتين أثلٌ وخَمطُ[2]

هل لقـومٍ إلا بقومـي حـلٌ أم لقوم إلا بقومي ربطُ

إذ بنو يعربٍ كأصحاب موسى وإذ الجيشُ يوم ذلك قبطُ

فهو قد استبدل بالحبيب مصيبة كالذي يستبدل بالحـدائق والبـساتين الأثـل والخمط، مقتبسا قوله تعالى: "وبدلْنَاهم بِجنَتَيهم جنْتَين ذَواتَا ُأكُلٍ خمط وأثل"[3]

وهو يهجو بني يعرب بأنهم كأصحاب موسى الذين تخلّوا عنه في لحظة كان شديد الحاجة فيها إليهم وهي إشارة إلى قوله تعالى على لـسان أصـحاب موسـى: "فَاذْهب َأنتَ وربك فَقَاتِلا ِإنا هاهنَا قَاعِدون"[4] وكان هذا الجيش أقباطا لا يدافعون عن شيء.

---

[1]- ديوان ابن الرومي 4: 1431 - 1432

[2]- أثل: شجر ثابت الأصل، انظر معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 5، خمط: شجر لا شوك له، انظر معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 160

[3]- سورة سبأ آية 16

[4]- سورة المائدة آية 24

ومن أوزانه الخفيفة في الهجاء قوله في سليمان بن عبد ا [1]:

سـليمان مفْسـدةُ المملكـه　　　فأهلكـه اللـه و اسـتدركـه
وأحسب فرعون في كفـره　　　وهامـان مـا سـلكا مسـلكه
أتـاها فزلزل أركـانـها　　　وَأشلى ابن أوسٍ على الصعلكه
وقد كان يهوي بها عرشُها　　　ولكـن تبـارك مـن أمسـكه

وابن الرومي هنا يقلب المفاهيم، فينقل شخصية سليمان بإيجابيتـه المطلقـة وموقفه مع بلقيس عندما حول المملكة من عبدة شمس إلى عبادة ا تعـالى، إلـى شخصية سلبية قامت بإفساد المملكة، وأنها لم تصل بكفرها إلى فرعـون وهامـان، وتبارك ا الذي حفظ عرش المملكة بوجود هذا المخرب.

فما الذي فعله ابن الرومي؟ وأي تشبيه غريب هذا؟

استعان الشاعر باسم سليمان النبي بطريقة جديدة، فقد شبه مهجوه بـسليمان النبي لتشابه الأسماء بينهما، كما أفاد من عرش بلقيس لوروده فـي قـصة النبـي سليمان، ولم يقتبس ابن الرومي فكرته من نص قرآني معين كما ظهر فـي أغلـب اقتباساته ولكنه استوحى من قصة سليمان عليه السلام ما يخدم فكرته، وقام بتحويل المعاني بما يستقيم مع هجائه، ثم أتى خلالها بهامان وفرعون رأسي الكفر ليدل بهما على سوء مهجوه، وهذا من أساليب الهجاء الغريبة التي لم نعتد على قراءتهـا فـي الشعر عامة، ففي ذهن الفرد والشاعر على السواء تحتل شخصية النبي حيزا إيجابيا من التفكير، ولم تُضفِ عليها الصفات السلبية كما فعل ابن الرومي، وليس له هدف في ذلك إلا هجاء سليمان بن عبيد ا ، وشاعرنا مستعد لتحويـل أي مفهـوم عـن حقيقته من أجل خدمة فكرة تعتمل في صدره وقد كان.

إن تقليب المعنى عند ابن الرومي بالطريقة التي شاهدنا لفت نظر النقاد قديما حتى قال عنه ابن رشيق: "كان ابن الرومي ضنينا بالمعاني، حريصا عليها، يأخـذ المعنى الواحد ويقلبه ظهرا لبطن ويصرفه في كل وجه إلى كل ناحية حتى يميتَـه، ويعلم أن لا مطمع فيه لأحد"[2]

---

[1]- ديوان ابن الرومي 5: 1821 - 1822

[2]- العمدة 2: 238

ولكن هذا الغرض ظهر عند آخرين فنقرأ عند السري الرفاء هجاء لمن سرق شعره يقول[1]:

نظرا إلى شِعرٍ يروقُ فتربا   مِنه خُدود كواعبٍ أتْرابِ

شَربِاه فاعترفا له بعذوبةٍ   ولَرب عذبٍ عاد سوطَ عذابِ

والشاعر يهجو ويفتخر، بل يستغل الهجاء لأجل الفخر بشعره، فيصور شعره كخد المرأة الجميلة وهو كالشراب العذب ولكنه في لحظة سينقلب سوط عذاب على سارقه، فهو يهدد بهجاء مقذع شديد، وكأنه في هذين البيتين لا يريد الهجاء وإنما يريد التهديد بذلك وتنطق كلماته بأنه فرح لهذه السرقة التي ربما قد تكون أعادت له ثقته بكلماته، وأثلجت صدره في أنه متفوق يتعرض شعره للسرقة لجودته.

وهو يقتبس معناه من نصين قرآنيين، أما الأول فيتعلق بوصف نساء الجنة بأنهن "كواعب أترابا"[2] فيضفي هذا الوصف على شعره، أي أن كلمات شعره جميلة كجمال نساء أهل الجنة.

أما النص الثاني فمن قوله تعالى: " فَصب علَيهم ربك سوطَ عذَابٍ"[3]، وهنا يستلهم النص القرآني مقرونا بجناس لفظي جمع بين الجناس والطباق في آن واحد منح البيت طلاوة وحلاوة.

عبر فيه عن قدرته لتحويل هذه الكواعب الجميلة إلى عذاب يضرب به سارقه، وهو من المعاني الجميلة.

ومن هجائه لأعرابية قوله[4]:

أعرابية غدرت بنا   إن النفاق سجية الأعرابِ

فالهجاء هادئ ليس بقاسٍ ربما لأنه يختص بالمرأة، ولم يزد على أن جاء بالمعنى القرآني: "الأَعراب أَشَد كُفْرا ونِفَاقًا"[5] فكان النص هجاء كافيا.

---

[1] - ديوان السري الرفاء 1: 414

[2] - سورة النبأ آية 33

[3] - سورة الفجر آية 13

[4] - ديوان السري الرفاء 1: 309

[5] - سورة التوبة آية 97

وقد يحمل الهجاء في ثناياه اتجاها سياسيا مثال ذلك قول أبي هاشم الجعفري[1] يقول وهو يضع روحه وسط أبياته[2]:

لـي نفـس تحـب ا َ فـي ... اللـه و لا تـحـب يـزيـدا

يـا ابـن أكالـة الكبـودِ لقد ... أصبحت من لابسي الكساء كيودا

أي هول ركبـتَ عـذّبك الر ... حمـن فـي نـاره عذاباً شديدا

لهف نفسي على يزيد وأشياع ... يزيـد ضـلوا ضـلالا بعـيدا

فالشاعر الجعفري يصرح بميله من البيت الأول، فهو يحب حسينا ولا يحـب يزيد، ويستمر في ذم يزيد بوصف أمه أنها أكالة الكبود، وأنه يكيد بالحسين ويكرهه، ثم يدعو عليه بأن يعذبه الرحمن عذابا شديدا، ويظهر الاقتباس واضـحا فـي بيتـه الرابع من قوله تعالى: "ومن يشْرِك بِاللّهِ فَقَد ضل ضلالاً بعِيدا"[3] وفيه يتحسر علـى يزيد واتباعه بعد أن ضلوا بمعاداتهم للحسين، والأبيات واضحة المعنى والفكرة قوية العاطفة دون تحرج أو تكتم.

ويقول السري الرفاء هاجيا[4]

قد كانت الدنيا عليك فسيحةً ... فالآن أضحتْ وهي سم خِياطِ

فهذه الدنيا الواسعة أصبحت أمامك كثقب الإبرة ضيقا، وهذا من قوله تعالى: "ولاَ يدخُلُون الْجنةَ حتى يلِج الْجملُ فِي سم الْخِياطِ"[5] ويقول في رجل من أهل الـشام يصف بخله[6]:

---

[1]- الشاعر هو محمد بن عبد ا بن الحسين بن عبد ا بن إسماعيل بن عبد ا بن جعفر بن أبي طالب، شاعر مقل، سكن الكوفة، وله أشعار فيما جرى بين العباسيين من نزاع حول الخلافة. معجم الشعراء للمرزباني، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية، 1379- 1960 ص 382

[2]- الاقتباس 1: 97

[3]- سورة النساء آية 116

[4]- ديوان السري الرفاء 2: 354

[5]- سورة الأعراف آية 40 أجمع المفسرون على أن سم الخياط هو ثقب الإبرة، واختلفوا في تفسير الجمل فقالوا: حبل السفينة وقالوا: الحبل الغليظ، وقالوا هو ابن الناقة، والمعنى بكل أحواله يعنى يفيد استحالة الدخول في ثقب الإبرة. انظر تفسير الطبري 5: 487- 490

[6]- ديوان السري الرفاء 1: 313

مدحـتُ أبـا جعفرٍ وقلتُ شريف العرب
فأسـلمني بـخلُـه إلى خيبـة المنقـلب
وأبدى علـى بابـه تجمـلُ أهـل الأدب
إذا قلت قد جاد لي يقول قميصي كـذب

وهو من المعاني الطريفة يصف فيها أبا جعفر بأنه شريف العـرب تهكمـا وسخرية، فقد وجد نفسه أمام رجل بخيل، فشعر بالخيبة لما مدح به أبا جعفر قديما، لأنه كلما ظن أنه تغير يهتف القميص أن هذا كذب، وهو يأتي بكلمات القـرآن دون أن يوظف معانيها بأي شكل من الأشكال يقول تعالى في إخوة يوسف: "وجاءوا علَى قَمِيصِهِ بِدمٍ كَذِبٍ"[1] ومن أقذع الهجاء الذي أودى بحياة صـاحبه قـول دعبـل فـي المعتصم[2]:

ملوك بني العباس في الكتب سبعة ولم تأتنا عن ثامن لهم كتب
كذلك أهل الكهف في الكهف سبعة خيار إذا عدوا وثامنهم كلب
وإني لأعلي كلبـهم عنـك رفعة لأنك ذو ذنْب وليس له ذنب

تكشف هذه الصورة عن مدى الألفة والعمق في التعامل مع النص القرآنـي واقتباسه، بيد أن أهمية التناص هنا ليس في الاقتباس القرآني بنـصه، وإنمـا فـي تحويره بما ينسجم مع هدف الشاعر، فملوك بني العباس لا يفرق أحدهم عن الآخـر في الهوية السياسية، ولكن الشاعر عرض لثامنهم وهو المعتصم عرضـا مغـايرا مقتبسا من قصة أهل الكهف قوله تعالى: "ويقُولُون سبعةٌ وثَامِنُهم كَلْبهم"[3] ولم ينقـل النص كما هو وإنما حوره وفق هدفه، يقول البستاني "ونظرا لأن أصحاب الكهف لم يتحدد عددهم أولا، كما أنهم جميعا إيجابيون بعكس السلاطين الذين ذكرهم، فـضلا عن أن الكلب لم يحمل سمة سلبية –كما تقول النصوص المفسرة- بأنه قـد تـبعهم لهدف خاص."[4]

1- سورة يوسف آية 18
2- شعر دعبل ص 49- 50
3- سورة الكهف آية 22
4- تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي ، محمود البستاني، مجمع البحوث الإسلامية، لبنان، بيروت، 1410 - 1990 ص 523

والبستاني في تعليقه السابق يؤيد ضمنا رأي دعبل في تفضيل الكلب على المعتصم، ويعود ذلك إلى نقمة الشاعر على ملوك بني العباس كما صرح في نصه السابق، إلا أنه كان أكثر منطقية حين عرض الأمر من وجهة نظر فنية، يقول[1]: "ومن الحقائق المعروفة (في ميدان التضمين الفني) أن التضمين لقصة أو لحادثة أو لخبرة اجتماعية أو تاريخية لا تكمن في النقل الحرفي بل يؤخذ جانب منها من أجل الهدف الفكري، لذلك قد يؤخذ جانبها السلبي فيستثمر للفكرة الإيجابية، وقد يؤخذ جانبها الإيجابي فيستثمر للفكرة السلبية، وهذا ما صنعه الشاعر في تضمينه لقصة أهل الكهف".

ونجد الشعراء أحيانا يميلون مع هوى ساداتهم في القضايا السياسية حتى لو خالف ذلك مبادئهم، فالبحتري مثلا اتُهم بقوله في خلق القرآن "وعلى الرغم من ضعف أسانيد تلك التهمة فهي تدل على أن الرجل لم يكن بعيدا عما يدور حوله، ولعله لم يقتنع بآراء المعتزلة فرأى الوقوف في المعسكر الآخر"[2] ومما يقوي هذا الظن ما قاله في هجاء أحد القائلين بخلق القرآن، يقول[3]:

إذا أصحابه اصطحبوا بليل أطالوا الخوض في خلق القرآن
يديرون الكؤوس وهم نَشاوى يحدثنا فلان عن فلان

وليس من مسوغ لما قاله إلا أن البحتري كان يميل مع هوى سيده حتى لو خالف فكره، ويتضح موقفه أكثر في قوله[4]:

أأفاق صب من هوى فأُفيقا أم خان عهدا أم أطاع شفيقا
يرمون خالقهم بأقبح فعلِهم ويحرفون كلامه المخلوقا

قيل له: أصرتَ قدريا معتزليا؟ فقال هذا ديني أيام الواثق ثم نزعتُ عنه في أيام المتوكل، فقيل له: يا أبا عبادة هذا دين سوء يدول مع الدول"[5].

الوصف

1- المرجع نفسه ص 523- 524
2- شعر البحتري ص84-85
3- ديوان البحتري 4: 2291 - 2292
4- المصدر نفسه 3: 1450 – 1454 ورد في نسخة الصيرفي ويحرفون كتابه المنسوقا
5- أخبار البحتري، محمد بن يحيى الصولي، تحقيق: صالح الأشتر، ط2، دار الفكر، دمشق، 1964 ص123

وهو من الأغراض التي ظهر التناص القرآني فيها واضحا خاصة ما يتعلق بوصف مجالس الخمر، لذلك أجد لزاما علي تقسيم هذا المبحث إلى قسمين أولهما يتعلق بالخمر ومجالسه ووصف كؤوسه تحت مسمى الخمريات، وثانيهما ما يتعلق بأوصاف متعددة كالرياض والبيوت وما شابه ذلك تحت مسمى باقي أشكال الوصف.

الخمريات

تعد الخمريات من الموضوعات الطريفة التي أتى عليها الشعراء وأبدعوا فيها، فهي هذه المرة لا تتعلق بعاطفة صادقة أو كاذبة بمدح أو هجاء أو رثاء، وإنما تتصل بحالة الراحة والانسجام مع النفس، يبدأ الشاعر خلالها بقول الشعر الذي تريده نفسه لا لأجل من يقابلهن وقد عرف هذا اللون عند معظم الشعراء، يقول ابن المعتز في وصف إحدى مجالسه[1]:

وليل قد سهرتُ ونام فيه ... ندامى صرعوا حولي رقودا
أسامر فيه قرقرة القناني ... ومِزماراً يحدثني وعودا
فكاد الليلُ يرجمني بنجمٍ ... وقال أراه شيطانا مريدا

فهو ينقل الصورة بتفاصيلها فالليل قد خيم وأصحابه ممددون كالموتى، وهو يسهر مع زجاجات الخمر، وأنغام المزمار والعود، فهو يجمع بين الشكل والصوت ليجعل من صورته صورة متكاملة، ويأتي في بيته الأخير في اقتباس من قوله تعالى: "ويتبِع كُل شَيطَانٍ مرِيدٍ"[2]

ويأتي الشاعر بما يوحي بقدم الزمن المتحدث عنه، مثل واو رب والأفعال الماضية وكأنه لا ينسى هذه الليلة التي جعل فيها قرقرة القناني نوعا من أنواع الموسيقى حتى أنه قدمها على المزمار لما تركت في نفسه من أثر.

---

[1] - ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 2: 245

[2] - سورة الحج آية 3

وابن المعتز مولع برسم الصورة، دقيق في ذكر تفاصيلها مثل قوله في كأس خمر[1]:

من اللائي مسْهن نار بلفحةٍ فظلتْ بمـا فيها تفور وتُزبد

وعتْها لنا في جوفها حبشيةٌ عليها سرابيلٌ من القار مجسد

وقتني من نار الجحيم بنفسها وذاك معروف لها ليس يجحد

فهذه الكأس تبرد النار التي تشتعل في قلبه، وشبهها بنار الجحيم لشدة توقدها، وعد هذا العمل معروفا لا يمكن جحوده، والتنافر واضح بين المفهوم الحقيقي للخمر التي ترمي صاحبها في النار، ومفهوم الشاعر الذي يرى أن الخمـر تطفـأ النـار المشتعلة، وجعلها صاحبة معروف. هذا الانزياح يتوافق ونفسية الشاعر الراغبة في الخمر.

ومجالس الخمر بالنسبة له متعة لا تضاهيها متعة، يقول واصفا إياها[2]:

يا ليالـي بالمطـيرةِ و الـكر خِ ودير السوسي با عودي

كُنتِ عندي نموذجاتٍ من الـ جنةِ ولكـنها بغـير خـلودِ

فهذه المجالس هي نموذج من الجنة والفرق بينهما أنها زائلة والجنة خالـدة، وهنا يعكس حالته النفسية فهو يشعر بارتياح تام عند معاقرته للخمر وارتياد مجالسه، وبالوقت نفسه يشعر بالضيق الذي يصاحب هذا المجلس لشعوره بأنه سينتهي فـي لحظة ما، فهو ما بين رجاء وخوف، رجاء أن يبقى بهذا النعيم وخوف من زوالـه الذي لا بد منه.

وفكرة استمتاعه بمجالس الخمر وتشبيهها بالجنة من الأفكار التي وعاها ابـن المعتز وأوردها في شعره في أكثر من موضع يقول[3]:

وحبيب مساعدٍ فيك أحيا ني بغصن الريحان إذ حياني

فكأني أعطيتُ جنّة عدن حين مسـتْ بنـانه لبنـاني

---

[1] - ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 2: 246

[2] -ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 2: 247

[3] - المصدر نفسه 2: 315

فقد جمع في مجلسه بين الخمر والمحبوبة، فكأنه في جنة عدن لما يشعر به من السعادة.

ويقول في وصف الغلام الذي يقدم كؤوس الخمر[1]:

اشرب بكأس من كف طاووسِ   مدللٍ في النعيم مغْموس
ظبي ترى طَرفَه فترحمه   وهو سوى ذاك ليثُ عِريسِ
لا يطمع الصب منه في دركٍ   ولو حباه بعرش بِلقيس

فهذه المرة يتنحى عن وصف الخمر وكؤوسه، ويتجاوز ذلك إلى وصف غلامه فهو فتى مدلل تظهر عليه سمة النعيم، ويعطيه وصف النساء تارة ووصف الرجال أخرى، فهو في مجالس الشرب غزال لين النظرات، أما خارجها فهو ليث شجاع، ثم يعاود التعامل معه كالفتاة الجميلة التي لا يستطيع المحب أن يصل إلى جنته حتى لو أعطاه عرش بلقيس، وهو من التغزل بالغلمان، أما حديثه عن عرش بلقيس فلأنه عرف بجماله الأخاذ وبنائه الفريد وهو في حيازة ملكة عرفت بعظم ملكها وجمال عرشها، فأصبح هذا العرش مثالا للأشياء القيمة الثمينة، فلو منحها هذا الغلام ما حصلوا على شيء من حبه.

وتتمتع ألفاظ ابن المعتز بالسلاسة والسهولة والعذوبة بعيدة عن التقعر والوحشية والغرابة، بل إنه ذم المتقعرين ونعى عليهم حبهم للتغريب[2].

ومما ورد من الاقتباسات القرآنية قول السري الرفاء في مجلس شرب[3]:

و كأنما أبدى لنا بمدامه   وجماله صاع العزيز ويوسفا
لولا نوالُ يدِ الغضنفر أصبحتْ   عرصاتُ هذا المجد قاعاً صفْصفا[4]

فالبيت الأول اقتباس من سورة يوسف فإن صورة الممدوح وفي يديه كأسه كصورة يوسف وفي يديه صاع الملك،واقتبس من يوسف جماله ليجعله سمة

---

[1] - المصدر نفسه 2: 270 - 271

[2] - ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، 1411 - 1991 ص 291

[3] - ديوان السري الرفاء 2: 395-396

[4] - وَأرض صفْصفٌ: ملْساء مستَوية انظر لسان العرب مادة (صفف)

لممدوحه، ثم يأتي البيت الثاني ليعلق بممدوحه أوصافا متعددة فهو أسد كريم لـولاه ما كان للمجد مكان، بل لاستوى هذا المجد بالأرض.

وقد تشعبت أوصاف الممدوح وتباعدت، فهو في البداية جميل كيوسف وقدحه براق كصاع العزيز، وهو شجاع كالأسد، وجعل للأسد يدا تناوله الخمر.

لقد استطاع من خلال الجمع بين الشجاعة والكرم من إضفاء صورة مـشرقة للممدوح.

وفي بيته الثاني يستلهم قوله تعالى: "ويسأَلُونَكَ عن الْجِبال فَقُلْ ينسِفُها ربـي نَسفاً، فَيذَرها قَاعاً صفْصفاً"[1]

ورغب الشعراء في إيراد الخمر في مقدمات قصائدهم مثال ذلك ما نجده عند كشاجم مادحا[2]:

تمت ملاحتُه وقـام بـقده	في التيه إن الحسن فيه يتيم
فشريقها من طرفه وإناؤها	فـي كفه ورحيقُـها مختوم
راحا كأن نسـيمها مـتولـد	من نشـره ومزاجها تسنيم
شبهان تنحسر الهموم إذا هما	حضرا ويحسن فيهما التأثيم

فهو يصف الغلام الذي يأتيهم بالخمر ثم ينتقل إلى وصف الكأس فقد استمدت إشراقتها من نظرة هذا الغلام، والإناء في كفه كالرحيق المختـوم، مـستلهما قولـه تعالى: "يسقَون مِن رحِيقٍ مخْتُومٍ"[3]

ولها رائحة طيبة استمدتها من رائحة هذا الغلام، ومزاجها من تسنيم اقتباسـا من قوله تعالى: "ومِزاجه مِن تَسنِيمٍ، عينًا يشْرب بِها الْمقَربون"[4]

فالغلام والكأس متشابهان في جمالهما وعندهما تزول الهموم ويـصبح الإثـم حسنا جميلا، ويحث ابن الرومي على شرب الراح[5]:

فله في عقل سامعه	عمل كالنفث في العقد

---

[1]- سورة طه 106

[2]- ديوان كشاجم ص 439

[3] - سورة المطففين آية 25

[4]- سورة المطففين آية 27- 28

[5]- ديوان ابن الرومي 2: 686

فقد رأى أن للخمر مفعولا كالسحر، وليس في المعنى عمق أو رؤيـة بعيـدة وما فعل شيئا سوى اقتباسه من قوله تعالى: " وَمِن شَرِ النفاثَاتِ فِي الْعقَـدِ"[1] ولكـن معنى النفث انتقل من السلبية التي أوردها القرآن الكريم إلى إيجابيـة لطيفـة عنـد الشاعر، فالسحر الذي استعاذ القرآن منه كان شعورا رائعا ينتاب ابن الرومي عنـد شربه للخمر.

ولكل شاعر طريقته في الحض على شرب الخمر يقول ابن الجهم[2]:

فباكر الراح واشربها معتقة   لم يدخر مثلها كسرى ولا عاد

يشير هنا إلى عتق هذه الخمر التي ما رأينا أطيب منها حتى التي كانت مـن عهد كسرى وعاد، وهنا دلالة على القدم.

ويحدد ابن الرومي نوع الخمر الذي يرغب بشربه، فيقول في النبيذ الأسود3:

ما جنينا إليك ذنبا فلا تعـ   جلْ علينا بمثل هذا العقاب

فهو يعتبر النبيذ الأسود عقابا على ذنب اقترفه وما ذلك إلا لكرهه له.

والشعراء على قناعة أكيدة بالإثم الذي يحيط بهم من جراء تناولهم للخمـر، يقول السري الرفاء4:

هاتِ التي تُورث شُرابها   غدا بيوم الحشر أوزارها

فهو يطلب الخمر لا باسمها وإنما من خلال وصفها بأنها تورث الإثم وهو مع هذا يطلبها لتمكنها من نفسه، وإحساسه بجمالها حتى أنه مستعد لتحمل الأوزار يـوم القيامة لأجلها.

الوصف

وقد وصف الشعراء أشياء متعددة غير الخمر ومجالسه، ولـيس مـن قاسـم مشترك بينها إلا أنها اتخذت الوصف، فقد يكون وصـفا مجـسما كـدار أو طيـر كالبازي.

---

[1]- سورة الفلق آية 4

[2]- ديوان علي بن الجهم ص 123

[3]- ديوان ابن الرومي 1: 340

[4]- ديوان السري الرفاء 2: 803

يقول ابن المعتز واصفا دارا اشتراها1:

بعضه واقفٌ وبعض تُرجي الريح من دجنِه سحابا ثقالا

هو رزق لنا فسـبحان من صير أرزاقنـا علينا وبالا

فهذه الدار مضطربة الأركان، أرادها ا رزقا له، إلا أن هذا الرزق تحـول إلى وبال ومصيبة.

ويقول واصفا البازي وهو ينقض على فريسته2:

يخبطها خَبط ملـيك جبـار مظفر يطلبها بأوتار

قد حكمت سيوفه في الأعمار كأنه شواظ من نار

فهذا البازي ينقض على فريسته كالملك الجبار، ومخالبه قـد تحكمـت فـي أعمارها، كأنه شواظ من نار مقتبسا كلامه من قوله تعالى: "يرسلُ عليكُما شُواظٌ من نارٍ ونُحاس فَلا تَنتَصِران"3 يريد به شدة الأخذ والانقضاض على الفريسة التـي لا مفر لها من الموت، هذا فضلا عن وصفه بالمليك الجبار، وهما صفتان من صـفات ا تعالى.

ويقول كشاجم واصفا روضا4:

ولدنيا ما تشـتهي بعـد هذا من غناءٍ ينسي غناء الحمامِ

ثم من نرجس بصير وأعمى و نـبيذ مـحلل و حـرامِ

هو يقسم الوصف إلى قسمين قسم يختص بـالروض ويـصف مـن خلالـه النرجس ليجعله مرة أعمى ومرة بصيرا بحسب تفتحه، ثم يجعل بقية الصورة تعكس الجو الجميل الذي يعيشه في هذا الروض من غناء ونبيذ يجعلان الدنيا من أشهى ما تكون، وهذا الوصف مغاير تماما لوصفه روضا آخر يقول5:

فيـه للحسـن مـيـاه لو تصـوبن جـرينا

فهـو لـو يـكرع ذود فيه يومـاً لارتوينـا

---

[1] - ديوان أشعار الأمير عبد ا بن المعتز 2: 198

[2] - المصدر نفسه 2: 126 وقد وردت الأبيات عند كشاجم انظر الديوان ص257

[3] - سورة الرحمن آية 35

[4] - ديوان كشاجم 448

[5] - المصدر نفسه 461

أو جرى لانبجست منـــه اثنتا عشرة عينا[1]

فهنا يركز وصفه على ذات الروض ففيه مياه تظهر جمال الحسن فيه، فهـو لو شربت منه الإبل الكثيرة لارتوت، ثم يقتبس قوله تعالى: "وَأَوحينَا إِلَى موسـى إِذِ استَسقَاه قَومه أَنِ اضرِب بعصاك الْحجر فَانبجستْ مِنْه اثْنَتَا عشْرةَ عينًـا"[2] ليظهـر مقدار الماء الذي يملأ الروض، والعيون التي تتدفق من كل مكان، وفي تركيزه على الماء هنا يجعل الطبيعة تتكلم عن نفسها وتوحي بجمالها بدون دخول مفاتن الإنسان من غناء ونبيذ.

ومن جميل الوصف قول علي بن الجهم يصف قـصر المتوكـل المـسمى بالقصر الهاروني[3]:

وقُبةُ ملكٍ كأن النجو م تفضي إليها بأسرارها

تخر الوفود لها سجداً إذا ما تجلت لأبصارها

فالنجوم تهمس لقبة القصر بأسرارها فهو عالٍ يخترق السماء ويصل إليهـا، أما الوفود التي تزوره فهي تخر ساجدة أمام جماله وروعته وهو يقتبس الكلام كمـا ورد في قوله تعالى: "إِذَا يتْلَى علَيهم يخِرون لِلأَذْقَان سجدا"[4] ليدلل به على جمـال القصر الهاروني.

ومن أجمل ما ورد في ذكر الوصف مقطوعة أوردها بديع الزمان الهمـذاني يصف الكرم والخمر والخمار يقول[5]:

وعرشَ فوقنا فالطرف فيها يســير على صــراط مستقيم

فأبصر غلمة كالصبح بيضا لهـن، و غـلمة مثل الصريم

فصعر خده غضـبا عليها و زنـاهـا ببهتـان عظيـم

وقال أغلمة ســود وبيض لفـحل واحـد يـا للزنيـم

أجابته الكـروم وقلن كلا ولكن صنع ذي العرش العظيم

---

[1] - البيتان الأخيران وردا عند الصنوبري في وصف فص أهداه أبو الفتح كشاجم انظر الديوان ص451

[2] - سورة الأعراف آية 160

[3] - ديوان علي بن الجهم 29-31

[4] - سورة الإسراء آية 107

[5] - ديوان بديع الزمان الهمذاني 129 - 130

فداس بطونهن بركل عِلجٍ أشـق كظـل شـيطان رجيم

أعـادت سِنه جذَعا وردتْ ضراعة ذاك العظـم الرميـمِ

وجازته عن السوءى بحسنى فيـا لله للطبـع الـكريـم

تنـادوا للمـدام وعنـفوني و قـالوا هاك حظك من نعيم

فقلـت أخاف عقباها ولكن أشـيعكـم إلى بـاب الجحيم

في الأبيات اقتباسات كثيرة من القرآن الكريم، وقد استطاع الشاعر أن يفيـد منه بأسلوب قصصي تصويري رائع، فالعين تنظر في صراط مستقيم علـى كـرم العنب، ويعطي للنظر صفة الاستقامة مقتبسا قوله تعالى: "اهدِنَـــــا الـصراطَ المستَقِيم"1

فيرى هذا النظر قطوف العنب التي كالغلامين بعضها أبيض مشرق كالصبح، وبعضها الآخر كالليل المظلم، وهذا استلهمه من قوله تعالى: "فَأَصبحتْ كَالصرِيمِ"2، فتضايق النظر المستقيم من هذا التنوع غير المسوغ ورمى الكـرم بـالزنى وهنـا يستلهم آيتين أحدهما في الشطر الأول وهي قوله تعالى: "ولَا تُصعر خَدك ِللناسِ ولَا تَمش ِفي الْأَرضِ مرحا"3 والثانية من قوله تعالى: "سبحانَك هذَا بهتَان عظِيم"4 ثـم يسوغ اتهامه في تلون قطوف العنب بالرغم من أنها من كرم واحد، ثم أعاد اتهامـه مرة أخرى مستلهما قوله تعالى: "عتُلٍ بعد ذَِلك زنِيمٍ"5 ولكـن الكـرم يـتكلم عنـد الهمذاني ويدافع عن نفسه بأن ما يراه من ألوان هو صنع ا الذي أراد لها أن تكون كذلك مستلهما قوله تعالى: "حسبِي اللّه لا ِإلَـه ِإلا هو علَيهِ تَوكلْتُ وهو رب الْعرشِ الْعظِيمِ"6 ولكن النظر المستقيم لم تعجبه الحجة وركب له الهمذاني قدم جندي أعجمي

1- سورة الفاتحة آية 6

2- سورة القلم آية 20 و الصريم : الليل انظر معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 288

3- سورة لقمان آية 18

4- سورة النور آية 16

5- سورة القلم آية 13 ، عتل: الأكول المنوع معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 333، زنيم: الزائد في القوم وليس منهم ويقال زلمة زنمة معجم مفردات ألفاظ القرآن ص 219

6- سورة التوبة آية 129

يدوس هذه الكروم وكثف من صورته ليجعله كظل الشيطان الرجيم مستلهما الفاصلة القرآنية من قوله تعالى: "وحفِظْنَاها مِن كُل شَيطَانٍ رجِيمٍ"1

إلا أن الكروم كانت كريمة الطبع فقابلت إساءته بقطـوف العنـب الطيبـة، مستلهما قوله تعالى: "ويدرؤُون بِالْحسنَةِ السيئَةَ ُأولَئِك لَهم عقْبى الدارِ"2

ثم ينتقل انتقالا مفاجئا إلى الخمر ومجاس صحبته الذين يحثونه على شـربها وهم يصفونها بالنعيم من باب تشبيهها بنعيم الجنة، إلا أن الهمذاني يرفضها مقتبـسا إجابته من قوله تعالى: "ولَا يخَافُ عقْباها"3 ولكنه يوصلهم إلى باب الجحـيم الـذي تقود إليه الخمر.

والنص عبارة عن قصة إبداع حقيقية ووصف عجيب وأفكار جديدة اسـتطاع الهمذاني أن يستخدمها ليصف جمال الكرم، فهو يجمع بين الشكل واللون والصوت، ويقيم حوارا متكاملا، ويشخص الظواهر الطبيعية، وينقلنا إلى عالم مـن الخيـالات المتتابعة التي تصب في النهاية في صورة واحدة، ويجعل نفسه طرفـا مهمـا فـي القصة، وخلق أطرافا آخرين هم كالبشر وليسوا بشراً يتكلمون ويتهمون ويـدافعون عن أنفسهم، ويحسنون إلى المسيء فنحن أمام نموذج قصصي جديد ولطيف في آن واحد.

ومن الطريف أنه استطاع في كل بيت الإفادة من نص قرآني على الأقل، وقد استقرأ النصوص القرآنية وفهمها وأحسن توظيفها بشكل ارتقى فيه بصوره المتتابعة التي تخدم في المحصلة النص الكلي.

ومن الوصف الطريف قول السري الرفاء في وصف البراغيث4:

عسـاكر تَقْدم أو تـغيب — أيامـها نـوائـب تنـوب

أقول والصبر بهم مغلوب — واللون في لـونهم غِربيب

ضاع دم بينكم مشـروب — وضعف الطالب والمطلوب

1- سورة الحجر آية 17

2- سورة الرعد آية 22

3- سورة الشمس آية 15

4- ديوان السري الرفاء 1: 445

فالبراغيث هي جيش كبير تظهر أو تغيب، ولم يعد للشاعر صبر عليها فقد كثرت مضايقتها في سوادها القاتم وهي تشرب الدماء الذي لا مجال لاسترداده منها، ثم يستلهم قوله تعالى: "وإن يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه ضعف الطالب والمطلوب"1، فضعف الشاعر لا يختلف كثيرا عن ضعف هذا البرغوث، وجاءت إفادته من القرآن لتؤدي معنى موجزا واضحا في آن واحد، إضافة إلى شاعريته التي أضفت على الأبيات رونقا وجمالا.

الرثاء

قد يخطر ببال الدارس أن الرثاء من أكثر الموضوعات قربا من النص القرآني، بسبب تعلقه بالموت والآخرة، ولكنه يكتشف بعد ذلك أن المدح والهجاء والخمريات هي الأكثر إفادة من النص القرآني.

حتى أن اقتباساتهم جاءت في محورين مهمين أولهما المحاكاة الساخرة وظهر ذلك في غرض الهجاء خصوصا والمحاكاة المقتدية وظهر ذلك في باقي الأغراض وفيها تظهر ثقافته القرآنية باعتبارها الركيزة الأولى للتناص2.

أما الرثاء فكان يندرج تحت مسمى المحاكاة المقتدية غالبا، مثال ذلك قول البحتري3:

قتيل لم يمهل قاتلوه مدى الأجل الموقتِ في ثمودِ
وكان السيف أدنى من وريد م المعين عليه من حبل الوريدِ

وهو يشير إلى قوله تعالى: "ونحن أقرب إليه من حبل الوريد"4

ثم يذكر أن السيف أقرب إليه من حبل الوريد، وأن هؤلاء القتلة لم يمهلوه مع أن ا تعالى أمهل ثمود على ما فيهم من الإثم، وهنا يلمح إلى فظاعة القتلة، وإلى الغدر الذي حاق به ولم يكن له منه فرار.

وقال في رثاء غلام له5:

---

[1]- سورة الحج آية 73
[2]- تحليل الخطاب الشعري ص122
[3]- ديوان البحتري 1: 519
[4]- سورة ق آية 16
[5]- ديوان البحتري 1: 258

تعاظمت الحوادثُ حول حظي وشُـبتْ دون بغيتي الحروب

على حين استتم الوهن عظمي وأعطى في ما احتكم المشيب

فهو يبكي غلامه فالمصائب كثرت حوله، وهو وهن العظـم أصـابه الكبـر والشيب ولا قدرة له احتمال ذلك، وهنا إشارة إلى قوله تعالى: " قَالَ رب إِني وهـن الْعظْم مِني واشْتَعلَ الرأْس شَيبا"[1]، وهذه الإفادة قصد منها إظهار الضعف الذي ألـم به، وأنه لا قدرة له على احتمال المصائب ومن ضمنها وفاة غلامه.

وقد جمع الشعراء بين الرثاء والعزاء مثل ما نقرؤه للبحتري[2]:

لأبكـين ضـيوفا فيـك حـائـرة أسـبابها و رجـاء منك منقطعا

وكيف تُنسى وما استُنزلتَ عن خطرٍ ولا نسيتَ النهى خوفا ولا طمعا

فهو يبكي هذا الرجاء الذي انقطع، من خلال اقتباسه من قوله تعالى: "وادعوه خَوفًا وطَمعا إِن رحمتَ اللّهِ قَرِيب من الْمحسِنِين"[3]

وتظهر أحيانا في شعر الرثاء نبرة الاستسلام، يقول ابن الرومي[4]:

إنا إلى ا مرجوعون ما تركتْ لنا مصيبة عظما غير مكسور

فالبيت فيه هدوء منساب يعكس نفسا حزينة مؤمنة بأن المـوت حـق علـى الجميع، وأن الإنسان إما أن يصاب وإما أن يموت، وهنا يقتبس النص المتداول على ألسن العامة في المصاب الجلل وهو قوله تعالى: "الَّذِين إِذَا أَصابتْهم مصِيبةٌ قَالُواْ إِنا لِلّهِ وإِنـا إِلَيهِ راجِعون"[5]

ويقول ابن الرومي في الرثاء[6]:

لمن تستجد الأرض بعدك زينةً فـتصبح فـي أثـوابها تتبرج

سـلام وريحان وروح ورحمةٌ عليك وممدود من الظل سجسج[7]

[1] - سورة مريم آية 4

[2] - ديوان البحتري 3: 1324

[3] - سورة الأعراف آية 56

[4] - ديوان ابن الرومي 3: 1036

[5] - سورة البقرة آية 156

[6] - ديوان ابن الرومي 2: 494

[7] - سجسج أي معتدل لا حر فـيه ولا قر انظر لسان العرب مادة (سجسج)

فالأرض حزنت لموته فليس هناك داعٍ لارتداء أثوابها المزركشة، ثم يـستلهم ألفاظ الجنة ليشير إلى حالة الميت فهو في سلام وريحان وروح ورحمة وظل ممدود مستلهما قوله تعالى: "فَروح وريحان وجنةُ نَعِيمٍ"1 كما يستلهم قوله تعـالى: "وظِـل ممدودٍ"2، وقد خص هذه الآيات دون غيرها ليدل على أن المرثي هو الآن في الجنة وما فيها من نعيم.

ويقول ابن الرومي في رثاء جارية اسمها بستان3:

كور شمس النهار فانكدرت   كـواكب الليل كل منكدر
بستان: يا حسرتا على زهرٍ   فيكِ من اللهو بل على ثمر
وقد يـعزي الفؤاد أنك في   جنة عـدن غدا وفي نَهر

الشاعر يحس بالأسى على فراق هذه الجارية فيتدرج في موسيقى الأبيات التي تبتدئ صاخبة قوية، تستقي كلماتها من ألفاظ قرآنية تتحدث عن القيامة فهي مفعمة بالصوت والحركة يقول تعالى: "إِذَا الشمس كُورتْ وإِذَا النجوم انكدرتْ"4 فعندما ماتت بستان شعر بأن الكون قد انقلب أمامه، فالشمس كورت وكواكب الليل انكدرت حزنا على هذه الجارية، ولكنه سرعان ما هدأت موسيقاه ليبكي حزنا على بستان متحسرا على أيام اللهو والثمر التي قضاها معها، ثم يبعث في نفسه بارقة أمل تعزيه أنها الآن في الجنة والأنهار والحياة الجميلة.

ويقول ابن الرومي معزيا[5]:

لقد أونِست حتى لقد حان أُنْسها   بما شاهدت للدهر من وقعاتِ
لعمرك ما زفت إلى قعر حفرة   ولكنها زفت إلـى الغرفـاتِ

ابن الرومي يقسم أن هذه المرأة لم تنتقل إلى قبر وإنما ذهبت إلـى الغرفـات العلية في الجنة، وهذا من المعاني التي أكثر منها الشعراء فهم دائما يرون الميت في نعيم وأن ظلال الجنة عليه وارفة.

1- سورة الواقعة آية 89
2- سورة الواقعة آية 30
3- ديوان ابن الرومي 3: 917- 924
4- سورة التكوير آية 1، 2
5- ديوان ابن الرومي 1: 375 - 377

ومن الرثاء الجاد ما اختص به شعراء الشيعة في رثاء أئمتهم كقول ابن الرومي في رثاء يحيى بن عمر من نسل علي بن أبي طالب[1]:

يا قاتل ابن علي وابن فاطمة   تبا لسعيك في الإيراد والصدر
لو شاركتك بنو حواء في دمه   لكُبكبوا يا بن بنت النار في سقر

فهنا لا نجد حزنا بقدر ما نجد تحديا واضحا لقاتلي المرثي ابن علي وفاطمة رضوان ا عليهما، ويرى لو أن البشر كلهم أسهموا بقتلهما لرماهم ا تعالى في سقر، وهو اقتباس من قوله تعالى: "فَكُبكِبوا فِيها هم والْغَاوون، وجنُود إِبلِيس أَجمعون"[2]

وأحيانا يميل الشاعر في رثائه إلى الوضوح والخفة ويتجنب البحور الطويلة كقول الصنوبري في رثاء رجل من آل البيت[3]:

فزاد ا مولانا   به تُحفا إلى تُحفِ
وأسكنه به غرفا   مضافات إلى غرف

فالمعنى سريع ولا نجده يتدفق بعاطفة قوية، فهو يدعو لمولاه بغرف الجنة ويسأل أن تضاف له غرفا أخرى لما هو عليه من التقوى.

وقال يرثي الحسين بن علي[4]:

ومضاء صبرٍ ما رأى راءٍ له   فيما رآه من الصدور شبيها
لو تاه فيه قوم موسى مرةً   أخرى لأنسى قوم موسى التيها

فأي صبر يمكن أن يشعر به بعد قتل الحسين ؟ إنه الصبر الذي لا شبيه له، ثم أراد تعميق معنى الصبر فلو أن أصحاب موسى تلقوا خبرا كهذا وهم تائهون لأنساهم الخبر تيههم، وقصة التيه من القصص التي عرض لها القرآن الكريم عقوبة لبني إسرائيل بعد تخلفهم عن نصرة نبيهم موسى عليه السلام. بقوله تعالى: "قَالَ فَإِنها محرمةٌ علَيهِم أَربعِين سنَةً يتيهون فِي الأَرضِ"[5]

1- المصدر نفسه 3: 1137
2- سورة الشعراء آية 94
3- ديوان الصنوبري ص336
4- المصدر نفسه ص 462
5- سورة المائدة آية 26

وقال يرثي[1] :

هـو الموت لا ينفك يطلب خلسةً   من المرء حتى يترك المرء مخلوسا
و إلا فأيـن الأنـبياء مـحمـد   وعيسى وموسى قبله وأخو عيسـى
و أين سـليمان بن داود أين من   حوتْ عرش بلقيـس يداه وبلقيسـا
أصابت سهام الموتِ هودا وصالحا   ولوطا ونوحا قد أصابت وإدريسـا

والصنوبري يعزي نفسه في معان لا نلمح فيها عاطفة حزن متأصلة وكأنـه في بداية الأبيات يقوم بتعريف الموت، فيقول هذا الموت الذي يطلب فجأة الإنـسان فيأخذه، ثم يتساءل عن الأنبياء وهم عظماء الناس أين هم؟ فـأين محمـد وعيـسى وموسى؟ ثم يبدأ بتفصيل أكبر بقوله أين الملك سليمان الذي استطاع امتلاك عـرش بلقيس بل وبلقيس نفسها، ثم يعود للإجمال فيقول إن الموت أدرك هـودا وصـالحا ولوطا ونوحا وإدريس؟ فالصنوبري يعزي بذكر من ماتوا إشارة إلـى أن العظمـاء أحباب ا من الأنبياء قد ماتوا فكيف بنا نحن البشر العاديون، والشاعر لـم يحقـق فائدة كبيرة في هذا الحشد من أسماء الأنبياء فقد ظهرت عاطفته باهتة لا روح فيهـا على الرغم من أن الرثاء من أكثرالأغراض التي تبرز فيهـا العاطفـة فـي أدبنـا العربي.

وربما يكون ديك الجن قد وفق أكثر في رثائه لزوجته بعد قتلها فقد ذكر فـي بيت واحد ما ذكره الصنوبري في مجموعة أبيات يقول[2]:

الخلق ماضون والأيام تتبعهم   نفنى ويبقى الإله الواحد الصمد

ديك الجن يذكر حقيقة وجودية مستلهما مجموعة من الآيات القرآنيـة وهـي قوله تعالى: "كُل من علَيها فَانٍ ويبقَى وجه ربك ذُو الْجلال والإِكْرامِ"[3] وقوله: "قُـلْ هو الله أَحد، الله الصمد"[4]. فلماذا عمد ديك الجن إلى ذكر هذه الحقيقة وهو يعلم يقينا

---

[1] - ديوان الصنوبري ص 169
[2] - ديوان ديك الجن ص 97
[3] - سورة الرحمن آية 26، 27
[4] - سورة الإخلاص 1، 2

أنها معروفة عند كل من يحيط به؟ وهذا من المعانى الشائعة على ألسنة شعراء الرثاء.

ديك الجن أحب زوجته وقتلها فكان مصابه يزيد عن أي إنسان فقد عزيزا، وكأنه في هذا البيت يعزي نفسه ويريد أن يخفف عنها مقدار الجريمة التي قام بها في لحظة ظن كاذبة، فيقول إن البشر كلهم سيذهبون حتى زوجتى فإنني إذا أبقيتها حية فلا بد أنها ستموت حالها كحال باقي البشر، ويستند إلى النص القرآني بهذا المعنى بالذات في محاولة تخفيف وطأة ما يجد.

ويقول السري الرفاء معزيا الأمير في والدته[1]:

فإن كان فيمن غيب التُرب تِربها   فمريم من دون النساء لها تِرب

لقد جاورت من قومِ يونُس معشراً   حبتْهم بِروحٍ لا يجاوره كَرب

الشاعر في هذين البيتين يجمع بين الاهتمام اللفظي والعناية بالمعنى، فقد جانس بين التِرب والتُرب ليجمع لها صفتا التقوى التي تقود إلى الجنة والحزن الذي ملك النفوس بوفاتها، فإذا كانت قد وضعت في التراب فإن رفيقتها ستكون مريم التي اصطفاها ا على نساء الخالق كلهم في قوله تعالى: "وإِذْ قَالَتِ الْملاَئِكَةُ يا مريم إِن اللّه اصطَفَاكِ وطَهركِ واصطَفَاكِ علَى نِساء الْعالَمِين"[2]، وأنها ستجاور الأخيار من قوم يونس الذين لا يمسهم ألم بعد أن نالوا الجنان التي تمنوا.

وكما رأينا فقد تفاعلت الأغراض القرآنية مع النص القرآني تفاعلا واضحا وكان أكثرها تفاعلا موضوع المدح الذي أكثر منه الشعراء بغية التكسب، لذلك جعلوا كل المعاني بين أيديهم فشبهوا ممدوحيهم بالأنبياء كما أخضعوا لهم كل المعاني، فكذبوا وسخّروا المعاني المقدسة لأشعارهم وبالغوا حتى يصلوا إلى أهدافهم، وكذلك كان الهجاء، فقد سخروا كل المعاني للنيل من المهجو، وتنازلوا عن كل القيم حتى وجدنا بعضهم يشتم بوضوح ويلقب بأسماء الحيوانات، أما الغزل فلم يكن كحال المدح والهجاء إذ إن تأثر الشعراء في هذا الغرض قليل نسبيا لأن النص القرآني لا تتلاءم معانيه مع الغزل، وليس كل شاعر قادراً على القيام بالانزياح أو

---

[1] - ديوان السري الرفاء 1: 388

[2] - سورة آل عمران آية 42

راغباً فيه، أما الوصف فقد تفاعل الشعراء مع الخمريات مكثرين من ذكـر الجنـة والجحيم ما بين مصرح بالحقيقة التي تجمع بين الخمر والنار وبـين شـاعر قلـب المفاهيم ليجعل الخمر هي جنته التي يطلبها، وبصوت كان أكثـر خفـاء ظهـرت موضوعات الوصف الأخرى، أما الرثاء فقد اقتبس هو الآخر على اسـتحياء مـن النص القرآني.

3.2 الخاتمة

تناولتْ هذه الدراسة أثر النص القرآني في الشعر العباسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين.

وجاءت الدراسة على بابين تضمنا خمسة فصول، لكل فصل نصوصه الشعرية التي تخدم فكرته، إلا أن الأمر الجدير بالانتباه أن الفصول كلها متصلة متكاملة لا مجال للفصل بينها فصلا تاما، فالصورة والقصة القرآنية قد تظهرا في بيت واحد اهتم صاحبه في بناء ألفاظه، كما أن فصل الأغراض الشعرية قد يتضمن في كل الفصول، إلا أنني رغبت بهذه التجزئة لألقي الضوء على الفكرة النقدية بطريقة واضحة متسلسلة ليتسنى لي بحثها بعمق وباتجاه واحد هو اتجاه الفكرة التي يحملها ذاك الفصل.

وتمتعت الدراسة بالحديث عن مجموعة كبيرة من الشعراء بتفاوت ملحوظ فمحمود الوراق والوأواء الدمشقي والأزدي من الشعراء الذين وقفت عند أشعارهم وقفات قصيرة بينما وقفنا عند ابن الرومي وقفات متأنية ودقيقة ويعود ذلك لأمرين لا يمكن إغفالهما، أما الأول فلأن ديوان ابن الرومي ازدحم بالتناص القرآني والثاني أن الفنية الشعرية ظهرت أجمل وأرقى من فنية أولئك الشعراء المقلين، ونرى كذلك كماً لا بأس به عند أبي تمام والبحتري والمتنبي وغيرهم ممن استشهد بشعرهم في هذه الدراسة.

وقد خلصت الدراسة بالنتائج الآتية:

أولا: إن الثقافة العباسية تضمنت المعرفة بالنصوص القرآنية فهما وتذوقا، وكان ذلك منذ النشأة الأولى لفتيانهم، واستطعنا أن نستقي هذه الفكرة من خلال شعرهم فما من شاعر إلا وأفاد من النصوص القرآنية مقلا أو مكثرا، وإن طبيعة هذه الاقتباسات هي التي تجعلنا نقول إن الشاعر لم يدرس القرآن دراسة ذاتية، وإنما كان ضمن مستلزمات ثقافاتهم، إذ إن ميول أغلب الشعراء نحو اللذات والخمريات أو المدح الذي أكثروا فيه بغية التكسب جعلنا نقول إن تعاملهم مع النص القرآني كان بهدف إضفاء صفات فنية متعددة على أشعارهم لا التعامل مع نص مقدس.

ثانيا: لم تكن إفادات الشعراء متقاربة في النص القرآني وإنما اختلفت باختلاف الشعراء أنفسهم، فمنهم من جاء بها في مدائحه غالبا كابن الرومي، ومنهم من جعل أغلبها في الخمريات وذكر مجالس الشرب كابن المعتز ومنهم من قصرها على الحكمة والوعظ كمحمود الوراق والأزدي.

ثالثا: إن الشعر الذي ورد في الحكمة والوعظ كان خاليا من التصوير والاهتمامات البلاغية عموما، وبمعنى أدق لم يتمتع بفنية عالية، وقد اقتصر على شعراء معينين مع ورود شذرات من الحكمة في دواوين باقي الشعراء.

رابعا: يعد أبو الطيب المتنبي أكثر الشعراء مبالغة في اقتباساته القرآنية، فهو يمدح مستلهما النص القرآني ويبالغ بالطريقة التي لا يمكن أن يكون لبشر تلك الصفات التي يضفيها على ممدوحه، ومع ذلك يأتي بفنية بديعة ومعاني جديدة كدأبه في جل شعره، كما أنه يعد من أكثر الشعراء اهتماما بالقصص القرآني ويعود ذلك إلى ظهور شخصية الأنبياء التي تستهوي المتنبي لما فيها من إرضاء لميوله التي تجعله يشعر بالعظمة والتميز.

خامسا: ظهرت الصورة الفنية في أغلب الشعر العباسي لما فيها من رونق وحياة، ولكنها كانت عند أبي تمام أكثر بروزا وعمقا.

سادسا: يأتي ابن الرومي في المرتبة الأولى من حيث الكم العددي للأبيات التي تحمل الاقتباسات القرآنية، وليس الأمر غريبا فابن الرومي هو صاحب الديوان الأطول في العصر العباسي فكان من الطبيعي في عملية نسبية بسيطة أن تكون إفاداته القرآنية أكثر من غيره.

سابعا: غلب على اقتباسات ابن الرومي طابع الهجاء والتهكم ويعود ذلك إلى نفسيته المتشائمة الساخرة مع إكثاره من المدح بغية التكسب، بينما كان أبو تمام مداحا بالدرجة الأولى، مع وجود شعراء جعلوا أغلب شعرهم في الغزل مثل الوأواء الدمشقي، وقد أضفت اقتباساتهم من القرآن على شعرهم نضارة وخفة.

ثامنا: لم يقتصر الهجاء على ابن الرومي، ولكن هذه الوقفة الطويلة عنده مردها إلى أنه شاعر هجاء أتقن الهجاء وعرف ماذا يريد، ثم إن هذا الغرض الشعري كان أكثر الأغراض ملاءمة لنفسيته الناقمة على مجتمعه وعلى أفراده،

إضافة إلى أن ديوانه طويل بشكل سمح للأغراض الشعرية فيه أن تأخذ حقها عامة ومن أبرزها المدح والهجاء.

تاسعا: يكثر ابن المعتز من حديث الخمر، ويصف مجالسها وألوانها بصور مشرقة أبدع في رسم خطوطها العامة وذلك انطلاقا من بيئته المترفة التي عاشها.

عاشرا: حفل شعر الاقتباس القرآني بكثير من المبالغات، سواء في المدائح أو شعر الهجاء أو غيره، وذلك يعود إلى أنهم تعاملوا مع النص القرآني كمادة خصبة لمعانيهم وصورهم، فنهلوا منه دون قيد أو وثاق.

الحادي عشر: لم يحفل الغزل باقتباس كبير من القرآن الكريم على نحو ما رأينا في المدح، وقد يعود السبب في ذلك إلى عدم التقاء النص القرآني صيغ العبث، وبالمشاعر الطارئة التي تظهر عند شعراء الغزل، ثم إن ميول الشاعر عند نظمه للغزل تقترب من اللهو والعبث وبالتالي نادرا ما يكون في ذهنه النص القرآني لذلك كانت مادته ضحلة وقليلة.

الثاني عشر: تجاوز الأثر القرآني أشعار الشعراء الكبار المكثرين في العصر العباسي إلى أشعار آخرين مقلين.

المراجع

إبراهيم، علي نجيب (2002م)، **جماليات اللفظة بين السياق ونظريـة الـنظم**، ط1، دار كنعان للدراسات، دمشق.

إبراهيم، محمد أبو الفضل، **ديوان امرئ القيس** ، تحقيق: محمـد أبـو الفـضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.

ابن أبي عون (1950م)، **التشبيهات**، صححه محمد عبد المعيد خـان، جامعـة كمبردج، كمبردج.

ابن الأثير (1998م)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيـق: الـشيخ كامل محمد عويضة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

ابن الجوزي، عبد الرحمن (1964)، **تذكرة الخواص** ، قدم له:محمد صادق بحر العلوم، منشورات المطبعة الحيدرية ،النجف.

ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان** ، تحقيق: إحـسان عبـاس، دار صادر، بيروت.

ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي (1956م)، **عيار الشعر**، تحقيـق: محمـد الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.

ابن عاشور، محمد الطاهر (1984)، **تفسير التحرير والتنوير** ، الدار التونـسية للنشر، تونس.

ابن فارس، أحمد بن زكريا (1997م)، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها** لأحمد بن فارس بن زكريا ، علق عليه أحمـد حـسن بسج،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

ابن قدامة، أبو الفرج جعفر (1982م)، **نقد النثر**، دار الكتب العلمية، بيـروت، لبنان.

ابن قدامة، أبو الفرج جعفر، **نقد الشعر** ، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (1993م)، **لسان العرب**،ط3 ، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان.

ابن وكيع، أبو محمد الحسن بن علي، **المنصف للسارق والمسروق منه**، تحقيق: عمر خليفة بن إدريس، ط1، (1994م) منشورات جامعة قار يونس، بنغازي.

أبو سويلم، أنور (1987م)، **المطر في الشعر الجاهلي**، ط1، دار عمار، عمان.

أحمد، محمد فتوح (1978م)، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط2 ،دار المعارف، القاهرة.

إسماعيل، عز الدين (1975م)، **في الأدب العباسي الرؤية والفن** ، دار النهضة العربية، بيروت.

الأشتر، عبد الكريم (1983م)، **شعر دعبل بن علي الخزاعي**، صنعه: عبد الكريم الأشتر، ط2، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.

الأصفهاني، الراغب (1972م)، **معجم مفردات ألفاظ القرآن**، تحقيق: نديم مرعشلي، دار الكاتب العربي، بيروت.

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (1961م)، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد صقر، دار المعارف، مصر.

أمين، أحمد (1972م)، **النقد الأدبي**، ط4، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف الشهير الغرناطي (1992)، **البحر المحيط في التفسير**، مراجعة صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت –لبنان.

أنيس، إبراهيم **(1963م)، دلالة الألفاظ**، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة.

الباقلاني (1993م)، **إعجاز القرآن**، إعداد ممدوح حسن محمد،ط1، دار الأمين، القاهرة.

بالحاكم الحذاء النيسابوري، الحافظ عبيد ا بن أحمد (1974م)، **شواهد التنزيل لقواعد التفصيل**، تحقيق الشيخ محمد باقر المحمودي،ط1 ، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات بيروت، لبنان.

البستاني، محمود (1990م)، **تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي**، مجمع البحوث الإسلامية، لبنان، بيروت.

بلاشير، ريجيسي (1985م)، **أبو الطيب المتنبي (دراسة في التاريخ الأدبـي)،** ترجمة د. إبراهيم الكيلاني،ط2، دار الفكر، دمشق.

البهبيتي، نجيب (1982) **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري،** دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.

بورا، موريس (1977م)، **الخيال الرومانسي،** ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة القاهرة.

التبريزي، **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي،** تحقيق محمد عبده عـزام، دار المعارف، مصر.

تشادويك، تشارلز (1992م)، **الرمزية،** ترجمة نسيم إبـراهيم يوسـف، الهيئـة المصرية للكتاب، القاهرة.

تودوروف، تزيفتيان (1996)، **الأدب والدلالة،** ترجمة محمد نـديم خـشفة،ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب.

الثعالبي، أبو منصور (1992)، **الإعجاز والإيجاز،** المكتب العالمي ، بيروت.

الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد (1992)، **الاقتباس من القرآن الكريم،** تحقيق ابتسام الصفار ود. مجاهد بهجت،ط1، دار الوفاء، المنصورة، العراق.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1965م)، **الحيوان** ، تحقيق: عبـد الـسلام هارون، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين،** تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة

الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، **الوساطة بـين المتنبـي وخـصومه،** تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان

الجرجاني، عبد القاهر (1979)، **أسرار البلاغة،** تحقيق هـ. ريتر ،ط2، مطبعة وزارة المعارف، استنبول.

الجرجاني، عبد القاهر (1982م)، **دلائل الإعجاز في علم المعـاني،** صـححه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي**، درويش الجندي، نهـضة مـصر، القاهرة.

جيرو، بيرو، **علم الدلالة** ، ترجمة: د. منذر عياشي، دار طلاس، دمشق.

الحاتمي، محمد بن الحسن الكاتب (1965م)، **الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي** ، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت.

الحديدي، عبد اللطيف (1997م)، **عضوية الخيال في العمـل الـشعري رؤيـة تحليلية نقدية**، ط1 ، جامعة الأزهر، القاهرة.

الحر، عبد المجيد (1992م)، ابن الرومي، دار الكتب العلميـة، ط1، بيـروت، لبنان.

حسن، محمود السيد، **روائع الإعجاز في القصص القرآني**، المكتـب الجـامعي الحديث، الإسكندرية.

الحسناوي، محمد (1986م)، **الفاصلة في القـرآن**، ط2، دار عمـار، عمـان، الأردن.

خفاجي، محمد عبد المنعم (1991م)، **ابن المعتـز وتراثـه فـي الأدب والنقـد والبيان**، دار الجيل، بيروت.

خلف ا ، محمد أحمد (1999م) **الفن القصصي فـي القـرآن**، ط4، مؤسـسة الانتشار العربي، لندن.

الخولي، محمد مرسي (1980م) **أبو الفتح البستي حياتـه وشـعره** ،ط1، دار الأندلس، بيروت.

درو، إليزابيث (1961م)، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه** ، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة ، بيروت.

الدسوقي، عمر (1962م)، **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصـولها**، دار الفكـر العربي، القاهرة.

الدهان، سامي (1993م) ، **ديوان الوأواء الدمشقي**، تحقيق: سامي الدهان، ط2، دار صادر، بيروت.

دي. لويس، سيسل (1982م)، **الصورة الشعرية**، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة، بغداد.

الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية عند أبي تمام**،ط1، جامعة اليرموك ، إربد.

رديف، صبيح (1970م)، **شعر النامي**، تحقيق: صبيح رديف، ط1، مطبعة دار البصري، بغداد.

رشيد، ناظم (1410هـ)، **الأدب العربي في العصر العباسي**، وزارة التعليم العالي، جامعة الموصل، العراق.

الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني (1968م)، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، تحقيق: محمد خلف الله، ط2، دار المعارف، مصر.

الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (2001)، **البرهان في علوم القرآن** ، للإمام قدم له وعلق عليه مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

زكي، أحمد كمال (1981م)، **النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته**، دار النهضة العربية، بيروت.

ساعي، أحمد بسام (1985م) ، **الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد**، دار المنارة، السعودية، جدة.

السامرائي، إبراهيم (1983م)، **ديوان أبي فراس الحمداني**، تحقيق: د. إبراهيم السامرائي، ط1، دار الفكر، عمان.

السقا مصطفى (1963م)، **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي**، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زيادة، دار المعارف.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، **مفتاح العلوم**، تحقيق أكرم عثمان يوسف، ط1، دار الرسالة، بغداد.

السيوطي، جلال الدين (2002)، **الإكليل في استنباط التنزيل**، تحقيق: د. عامر بن علي العرابي،ط1، دار الأندلس الخضراء، جدة.

الشابي، أبو القاسم (1989م)، **الخيال الشعري عند العرب**، ط4 الدار التونسية.

شادي، محمد إبراهيم (1991م)، **الصورة بين القـدماء والمعاصـرين دراسـة بلاغية نقدية،**ط1، مطبعة السعادة، مصر.

الشريف، محمد بديع، **ديوان أشعار الأمير عبدا ابن المعتز** ، تحقيق: د.محمد بديع دار المعارف، مصر.

الشوكاني، محمد بن علي بن محمد (1992م)، **فتح القدير الجـامع بـين فنـي الرواية والدراسة من علم التفسير،**ط1، دار الخير، بيروت.

الصغير، محمد حسين (1994م)، **مجاز القرآن (خصائـصه الفنيـة وبلاغتـه العربية)** ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد.

الصفار، ابتسام (1974) ،**أثر القرآن فـي الأدب العربـي فـي القـرن الأول الهجري،** ط1،مطبعة اليرموك، بغداد.

الصفار، ابتسام (1975م)، **ثقافة أبي تمام من خلال شـعره،** وزارة الإعـلام، بغداد.

الصفار، ابتسام، **محاضرات في تاريخ النقد عند العرب،** ابتسام الصفار وناصـر حلاوي، دار الحكمة، الموصل.

الصولي، محمد بن يحيى (1937) ، **أخبار أبي تمام،** تحقيـق: خليـل محمـود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسـلام الهنـدي، مطبعـة لجنـة التـأليف والترجمة، القاهرة.

الصولي، محمد بن يحيى (1964)، **أخبار البحتري،** تحقيق: صالح الأشتر، ط2، دار الفكر، دمشق.

الصيرفي، حسن كامل (1964م)، **ديوان البحتري** تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف مصر.

طاليس، أرسطو، **فن الشعر،** تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافـة، بيـروت، لبنان.

طبانة، بدوي (1969م)، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي،** بدوي طبانة، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (1999م)، **تفسير الطبري المسمى جـامع البيان في تأويل القرآن** ،ط3 ، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان.

الطراونة، سليمان (1992م)، **دراسة نصية أدبية فـي القـصة القرآنيـة**، ط1 عمان.

العاني زكي ذاكر (1971م)، **ديوان علي بن جبلة العكوك،** تحقيق: زكي ذاكـر العاني، مطبعة دار الساعة، العراق.

العاني، زكي ذاكر (1971م)، **ديوان السري الرفاء**، تحقيق: زكي ذاكر العاني، مطبعة دار الساعة، العراق.

عباس، إحسان (1998م)، **ديوان الصنوبري،** تحقيق د. إحسان عباس،ط1، دار صادر، بيروت.

عباس، إحسان (1959م)، **فن الشعر** ، إحسان عباس ، دار بيروت للطباعـة ، بيروت.

عباس، إحسان (1983م)، **تاريخ النقد الأدبي عند العـرب،** ط4، دار الثقافـة، بيروت، لبنان.

عباس، فضل حسن (1987م)، **القصص القرآني (إيحاؤه ونفحاتـه)** ، ط1،دار الفرقان، عمان الأردن.

عبد البديع، لطفي، **التركيب اللغوي للأدب**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

عبد الرحمن، عبد الهادي (1994م)، **سحر الرمـز (مختـارات فـي الرمزيـة والأسطورة)** ترجمة عبد الهادي عبد الـرحمن، ط1 ، دار الحـوار، اللاذقيـة، سورية.

عبد ا ، يسرى عبد الغني(1987م)، **ديوان بديع الزمان الهمذاني،** تحقيق: د. يسرى عبد الغني عبد ا ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

العسكري، أبو هلال (1952م)، **الصناعتين (الكتابة والشعر)**، تحقيـق: علـي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1 ، دار إحياء الكتـب العربيـة، القاهرة.

عشماوي، محمد زكي (1984م)، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحـديث**، دار النهضة العربية، بيروت.

عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعـارف، القاهرة.

العقاد، عباس محمود (1982م)، **ابن الرومي حياته مـن شـعره**، منـشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

العكبري، أبو البقاء، **ديوان أبي الطيب المتنبي** بشرح أبـي البقـاء العكبـري، ضبطه وصححه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبـد الحفـيظ شـلبي، دار المعرفة، بيروت- لبنان.

العلوي، محمد بدر الدين (1946م) ، **ديوان شعر الإمام أبي بكـر بـن دريـد الأزدي،** تحقيق: السيد محمد بدر الدين العلوي، القاهرة.

العلي، إبراهيم (2003م)، **صحيح أسباب النزول**، ط1، دار القلم، دمشق.

عليان، مصطفى (1992) ، **بناء الشخصية فـي القـصة القرآنيـة** ،ط1، دار البشير، عمان.

العناني، أحمد (1987)، **الأدب من منظور إسلامي،**ط1، دار البيرق، عمان.

الغزالي، أحمد عبد المجيد (1953م)، **ديوان أبي نواس** تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة.

الفراء (1955م)، **معاني القرآن**، تحقيق: أحمد يوسف نجـاتي ومحمـد علـي النجار، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية.

فراج، علي أحمد (1992م)، **الإعجاز والبيان فـي قـصص القـرآن** ،ط1، دار الطباعة المحمدية، القاهرة.

فراي، نورثروب (1995م)، **الخيال الأدبي**، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

فيصل، شكري، **أبو العتاهية أشعاره وأخباره**، تحقيق د. شكري فيصل، مكتبـة الملاح، دمشق.

قاسم، عدنان حسين (1989م)، **التصوير الشعري،** المنشأة الشعبية للنشر نسخة مكتوبة بخط اليد، طرابلس.
القرطاجني، أبي الحسن حازم (1966م)، **منهاج البلغاء وسراج والأدباء،** تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس.
القشيري، الإمام مسلم بن الحجاج النيسابوري (1994م)، **صحيح مسلم،** ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان.
قصاب، وليد، **ديوان محمود الوراق،** تحقيق: وليد قصاب، ط1، دار صادر بيروت.
قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن،** المصنع الحديث للطباعة
قطب، محمد، **نظرات في قصص القرآن**، رابطة العالم الإسلامي، مكة المكرمة.
القيرواني، ابن رشيق (1963م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه،** تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط3، مكتبة السعادة، مصر.
كرم، أنطون غطاس (1949م)، **الرمزية والأدب العربي الحديث،** دار الكشاف ، بيروت، لبنان.
كروتشيه، بندتو (1947م)، **المجمل في فلسفة الفن،** ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة.
لاشين، عبد الفتاح (1982م)، **الفاصلة القرآنية**، عبد الفتاح لاشين، دار المريخ، الرياض.
المجذوب، عبد ا الطيب (1955م)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،** عبد ا الطيب المجذوب، ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر.
محفوظ، خيرية محمد (1970م)، **ديوان كشاجم**، تحقيق خيرية محمد محفوظ، وزارة الإعلام، بغداد.
محمد، أحمد جمال (1985م) **القصص الرمزي في القرآن**، أحمد جمال محمد، ط4، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
محمد، الولي (1990م)، **الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي،** ط1 المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان.

مردم بك، خليل (1988م)، ابن الرومي، تحقيق المخطوطة: عدنان مردم بك،ط1، دار صادر بيروت.

مردم، خليل مردم بك (1980م) ، **ديوان علي بن الجهم**، تحقيق خليل مردم بك،ط2، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.

المرزباني (1960م)، **معجم الشعراء** ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية.

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، (1951م)، **شرح ديون الحماسة**، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة .

المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين (1991م)، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، شرح عبد الأمير، ط1، علي مهنا، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت لبنان.

مطلوب، أحمد، **ديوان ديك الجن الحمصي**، تحقيق: د. أحمد مطلوب وعبد ا الجبوري، دار الثقافة، بيروت.

مفتاح، محمد (1992) ، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، محمد مفتاح،ط3، المركز العربي الثقافي، بيروت.

المقالح، عبد العزيز (1978)، **الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن**، ط2، دار العودة بيروت.

مندور،محمد (1955م) ، **محاضرات في الأدب ومذاهبه** ، محمد مندور، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، القاهرة.

ناصف، مصطفى (1981م)، **الصورة الأدبية**، ط2، دار الأندلس، بيروت.

نصار، حسين (1973م)، **ديوان ابن الرومي**، تحقيق د.حسين نصار وسيدة حامد ومنير المدني، مطبعة دار الكتب، القاهرة.

النقرة، التهامي (1971م)، **سيكولوجية القصة في القرآن**،الشركة التونسية للتوزيع، تونس.

النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب ، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة.

هلال، ماخر مهدي (1980)، **جرس الألفاظ ودلالاتهـا فـي البحـث البلاغـي والنقدي عند العرب،** دار الرشيد، العراق.

هلال، محمد غنيمي (1964م)، **النقد الأدبي الحديث،** ط3 ، دار مطابع الشعب، القاهرة.

وارن، ويليك (1985م)، **نظرية الأدب،** ويليك وارن وأوستن واريـن، ترجمـة: محي الدين صبحي،ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الـدار البيـضاء، المغرب.

الوقيان، خليفة، **شعر البحتري دراسة فنية،** المؤسسة العربية للدراسات والنشر.